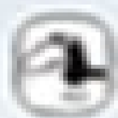
Nurdan Gürbilek

Sessizin Payı





metis

Nurdan Gürbilek

Sessizin Payı

Nurdan Gürbilek Boğaziçi Üniversitesi, Ingiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde master yaptı. 1985-86 yılları arasında Akıntıya Karşı, 1987-2002 arasında Defter dergisinin yayın kurulunda yer aldı. Ayrıca Zemin, Virgül, Express ve Bir+Bir dergilerinde yazdı. 1992'de Vitrinde Yaşamak, 1995'te Yer Değiştiren Gölge, 1999'da Ev Ödevi, 2001'de Kötü Çocuk Türk, 2004'te Kör Ayna, Kayıp Şark, 2008*de Mağdurun Dili, 2011 'de Benden önce Bir Başkası adlı kitapları yayımlandı. Gürbilek ayrıca Metis Seçkileri dizisi için Walter Benjamin'in yazılarından Son Bakışta Aşk derlemesini hazırladı. Vitrinde Yaşamak ve Kötü Çocuk Türk'ten yapılan bir derleme İngilizcede The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window (Zed, 2010) başlığıyla çıktı.

Metis Yayınları

İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul e-posta: info@metiskitap.com www.metiskitap.com Yayınevi Sertifika No: 10726

Sessizin Payı Nurdan Gürbilek

İlk Basım: Şubat 2015

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Kitapta yer alan yazılardan aşağıdakilerin ilk versiyonları daha önce şu dergilerde yayımlandı:

"Suç ve Ceza" Express (Ekim-Kasım-Aralık 2012, sayı 131), "Yanlış Hayat" Bir+Bir (Ocak-Şubat 2013, sayı 20), "Yoksulluk Lekesi" Bir+Bir (Mayıs 2013, sayı 22).

Kapak Kolajı ve Tasarımı: Emine Bora, 2015

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd. Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-995-5

DENEMELER
NURDAN GÜRBİLEK BÜTÜN YAPITLARI
VİTRİNDE YAŞAMAK 1992
YER DEĞİŞTİREN GÖLGE 1995
EV ÖDEVİ 1999
KÖTÜÇOCUKTÜRK 2001
KÖR AYNA, KAYIP ŞARK 2004
MAĞDURUN DİLİ 2008
BENDEN ÖNCE BİR BAŞKASI 2011
SESSİZİN PAYI 2015 Nursan'a

İçindekiler

Manzara ve Patikalar

WALTER BENJAMIN Tek Yön'deki bir fragmanında, yürünerek kat edilen yolun, uçaktan seyredileninkinden farklı bir gücü olduğunu söyler. Uçaktan bakan aşağıda geniş bir manzara, alabildiğine uzanan bir düzlük görür: Yol düzlüğün içinde, çevresindeki araziyle aynı yasaların buyruğunda ilerliyordur. “Sadece yolu yürüyerek kateden kişi,” der Benjamin, “yolun neye hükmettiğini öğrenebilir.” Yolun “uçaktan yayılmış bir düzlük gibi görünen manzaradan nasıl yeni mesafeler, görüş alanları, açıklıklar, menziller” çıkardığını görebilir.' Bir metni okuyanla metni kopyalayan arasındaki fark da buna benziyordur: Metni okuyan “hayallere dalmış zihninin özgür uçuşu”nu izlerken, kopyalayan metnin buyruğuna girer. Metnin iç dünyasının “gittikçe sıklaşan ormanı”nda açacağı yolu da ancak o zaman keşfedecektir.

Deneyimin nesneyle yakın temastan geçtiğini söylüyor gibidir Benjamin. Nesneyi uzak izlenimlerle serbestçe yorumlamak yerine (“zihnin özgür uçuşu”) konuşmasına izin vermek gerekir. Yorumda “ben”in geri çekilmesinden yana olduğunu biliyoruz. “Kuşağımın birçok yazarından daha iyi Almanca yazıyorsam,” der Berlin Günlüğü ’nde, “bunu büyük ölçüde yirmi yıldır gözettiğim bir kurala borçluyum: Mektuplar dışında asla ‘ben' sözcüğünü kullanma.”[2] Ama Tek Yön ’deki fragmanda bir özne-nesne karşıtlığından çok daha fazlası vardır. Uçak yolcusunun dikey bakışıyla yayanın yatay perspektifini karşılaştırırken sanki kendi yazma tekniği üzerine de düşünüyordur Benjamin: Uçarak mı geçmeliyim malzemenin üzerinden, yoksa içinde mi dolaşmalıyım? Yolun akışına mı teslim edeceğim kendimi, yoksa manzaraya hâkim bir yüksekliğe mi yerleşmeli?

Daha ilk cümleden kendini bir yol ayrımında bulur denemeci: Ya konusunu tekil ve benzersiz bir şey olarak ele alacak, onu el yordamıyla

kurcalayacak, oraya gömülecek, orada kaybolmayı göze alacaktır. Ya da onu başka şeylerle ilişkilendirecek, ona bir geniş açı, bir bağlam kazandırmayı deneyecektir. Birincisi yakın izlenimin, duyunun, deneyimin yoludur: Nesnesini bütün tekilliğiyle konuşturabilmek için nereye çıkacağını tam kestiremediği bir patikada dalgın, telaşsız bir dikkatle yürür denemeci. dincisi kavramın yolu: Nesnesine kuşbakışı bakabileceği bir yüksekliğe, tümeli tarayan bir mesafeye yerleşir bu kez denemeci. Hangi yoldan gitmeli: Yürüyerek mi katedeceğim yolu, yoksa üzerinden uçakla mı geçmeli? Tekilin gücü mü, kavramınki mi?

Tercihini birincisinden yana yapmış gibidir Benjamin. Kapitalist dünyanın ancak ara sokaklarında yürürsek görebileceğimiz içerikleri üzerine anlık ışımalardan oluşur Tek Yön. Gündelik hayatın bizde bıraktığı izler üzerine gerçeküstücü bir kolajla yan yana getirilmiş deneyim kareleri. Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk’ta “bir şehirde, ormanda kaybolur gibi kaybolma”nın eğitim gerektirdiğini söyler.[3] “Bir meydanın farkına varabilmek için,” der Moskova Günlüğü 'nde, “insanın oraya dört ayrı yönden yaklaşması, hatta orayı dört ayn yönde terk etmesi gerekir.”[4]

Paris pasajları üzerine kısa bir çalışma olarak başlayan, on üç yıl boyunca bine yakın kaynaktan toplanan sayısız alıntı ve durmadan değişen taslaklarla yazarının da içinde kaybolduğu devasa bir modernlik tarihine dönüşen Pasajlar’a da benzer bir gezinti temposu damgasını vurmuştur. Benjamin’in büyük şehir peyzajında bir yere yetişme telaşı olmadan gezinen aylağa duyduğu ilgide, şehrin döküntülerini biriktiren paçavra toplayıcısına olan bağlılığında, yetişkinlerin gözden çıkardığı artık malzemede nesnelerin bambaşka yüzlerini gören “çocuk dikkati”ne olan sevgisinde, tamamlanmış yapıtlardansa ömür boyu üzerinde çalışılan fragmanlara olan takıntılı düşkünlüğünde de aynı seçimin izleri vardır. Manzarayı tarayan bir gözlem uçuşundansa, kavramı çileci bir disiplinle geri çeken bir gezintiyi önemsiyordur Benjamin. Düşünceye deneyimin yoğunluğunu kazandırabilmek için nesnenin buyruğunda yaşanacak bir çıraklığı önemsiyordur.5 Kral yolunu değil, patikaları; ana arterleri değil, arasokakları; kavramı değil, kavramın eleğinden uçup giden artığı önemsiyordur. Firari anıların, uçucu imgelerin, sapa yolların yazan: “Başkalarının sapma kabul ettiği şeyler, benim için rotamı belirleyen veriler.”[1]

Ama Benjamin’de denemenin yükselmek, yol boyunca topladığı parçalan da yükseltmek, tekili tekil yazgısının dışına çıkartmak istediği anlarda yok değildir. Şehre bu kez sokakların, çatıların, gemi direkleri ve limanın tek bir manzara olarak görülebildiği bir tepeden, Eyfel Kulesi’nin rüzgârlı yüksekliklerinden bakma isteği: “Yeni demir konstrüksiyonun mümkün kıldığı muazzam şehir manzarası nasıl başlangıçta işçi ve mühendislerin ayrıcalığıysa, yeni perspektifler geliştirmek isteyen felsefecinin de yükseklik korkusuna karşı bağışıklık kazanması, bağımsız, gerektiğinde yalnız bir işçi olması gerekir.”[7] Pasa/lar’daki bir başka notta bu kez geçmişi ağına çekmek isteyen tarihçinin “ince ama güçlü bir iskele, bir felsefi yapı” inşa etmesi gerektiğinden söz eder.[8] Yine Pasa/lar’dan öğreniyoruz: “Tehlikeli yüksekliklere tırmanan, ama başı dönmesin diye —aynı zamanda panoramanın gücünü sona saklayabilmek için— kendine etrafa bakma izni vermeyen biri” tarafından yazılmıştır Pa-sajlar.[9]

On üç yıl boyunca şehrin bulvarlarından, barikatlarından, dünya fuarları, yeraltı mezarlıkları, eski taş ocakları ve mahzenlerinden toplanmış verilerle sayısız metinden koparılmış alıntıları bir yığın olmaktan çıkarabilmek için bu kez yatay bir perspektiftense (“yolun neye hükmettiği”, “her kıvrımında yeni mesafeler”) dikey bir bakışı (“muazzam şehir manzarası”, “panoramanın gücü”, “tehlikeli yükseklikler”) önemsiyor gibidir Benjamin. “Diyalektik imge”: Tek tek parçalar öyle bir biçimde kümelenecek, bağlamından kopartılmış alıntılar öyle bir biçimde yan yana getirilecek, birbirine uzakmış gibi görünen nesneler arasında öyle yakınlaşmalar kurulacak, bugünle geçmiş arasında öyle takımyıldızlar oluşturulacaktır ki, insanın zihninde şimşek hızıyla çakan imge modernliğin ilk tarihini aydınlatmada en büyük soyutlamadan daha aydınlatıcı olabilecektir. Denemenin ufkunu —aynı zamanda temel gerilimini— Pasajlar’daki şu cümleden daha iyi anlatan bir cümle bulmak zordur: “Tekil ânın çözümlenmesinde bütünün kristalini keşfetmek.”[2] Cümlede bir yapıtı, yapıtta bir ömrü, ömürde bir dönemi keşfetme çabası. Ya da tersinden söyleyelim: Tespihi dağılmış tanelerinde, ömrü tek bir ânında, kapitalizmi en küçük, en silik, en suskun bileşenlerinde görme çabası.[3]

Adorno’nun Benjamin’in Pasa/lar’ına önce büyük bir heyecan, sonra hayal kırıklığıyla yaklaştığı biliniyor. İlk taslakları okuduktan sonra bu çalışmada kuramın “konunun devasa iddiasını taşıyacak güçte olmadığını" söyler. Benjamin’i gerçeküstücü montaj tekniğine fazla güvenmekle,

kuramsal “dolayım" ihmal etmekle eleştirir.[4] Ama Benjamin’in ölümünden sonra yazdığı yazılarda, Pasa/lar’ın yazarının bakışını eşsiz kılan şeyi de sisteme gösterdiği bu dirençte — “kavramsız ayrıntı "ya olan takıntılı bağlılığında, kavramlar ağından usulca kayıp giden içeriklere olan büyük düşkünlüğünde, kapitalizmi eleştiren her görüşün kendisini bir sisteme dönüştürmekle tehdit eden “şeyleşme" tehlikesini bertaraf etme çabasında arar. Edebiyatçıyla düşünür arasına çekilen seti kabul etmemiştir

Benjamin. Onun yazdıklarında felsefe yoğunlaşarak deneyime doğru uzanmış,

bu sayede mahrum olduğu şeye, kırık da olsa bir umuda kavuşmuştur.[5]

Adomo’nun “Biçim Olarak Deneme”de denemeye biçtiği görev de Benjamin'in “kristal”ine yakındır: “Deneme seçilmiş ya da karşılaşılmış bir kısmi özellikte bütünlüğü aydınlatmalıdır.” Ama eklemeden edemez: “Bu bütünlüğün mevcut olduğunu ileri sürmeden.” Aynı yazıda Pasajlar’ın yazarının imge-kavramları yanıp sönüyor gibidir: ‘iskelesi, binası yoktur denemenin; ama öğeleri kendi hareketleri içinde bir kümelenme halinde kristalleşir; bir takımyıldız olur. Bu takımyıldızbirkuvvetleralanıdır. Denemenin bakışı altında her tinsel yapı bir kuvvetler alanına dönüşmek zorundadır zaten.”

Elinizdeki kitaba bir giriş olarak yazmaya başlamıştım bu yazıyı; ama Benjamin'in yolunda aktı. Patikalarla manzara arasında bölünmüş denemelerden oluşuyor Sessizin Payı. İmgelerle kavramlar, duygularla düşünceler, edebiyatla politika arasında gidip gelen denemeler.

Ama baştan söylemek lazım: Hiçbir deneme bütünün, tekilin içinde parıldadığı kristali ele geçiremez. Ya kaybolmuşuzdur patikada ya da fazla yüksekteyizdir. Ya iskelesi yoktur denemenin ya da iskele fazla sağlamdır. Aynı kalemden çıkmış denemeler çoktan çatılmış bir yapının farklı görünümleri değil, hiç tamamlanamayacak bir bütünün eksiğine yerleşen parçalardır. “Tekil ânın çözümlenmesinde bütünün kristalini keşfetmek” denemenin ütopyasıdır — tekili bütüne dönüştürecek felsefe taşı. Deneme kristalin peşine düşer, ama mevcut olduğunu ileri sürmeden.

“Sessizin payı”na gelince. İki sorunun eşliğinde yazıldı elinizdeki denemeler. Birincisi: Sessizin (henüz konuşmayanın, konuşma imkânı

olmayanın, artık konuşamayacak olanın) payına daima el konur. O el konulan payı geri alabilir mi yazı? dincisi: Yazının da bir sessizi vardır.

Sessizin payına bu kez kendisi el koymadan, oradan kendine bir miras çıkarmadan var olabilecek mi yazı?

Son söz, Pasajlar'ın yazarının olsun: “Olguların sadece düşürüldükleri

itibarsızlık ve ihmalden değil, miras mertebesine çıkartılmış olmalarının temsil ettiği felaketten de kurtarılması gerekiyor.”A

14. The Arcades Project [N9, 4], s. 473.

Suç ve Ceza Raskolnikov, Klaus Barbie, Kenan Evren

“Eğer başarsaydım sevinçle taçlandırılacaktım, şimdi hapishaneyi boyluyorum!” Dostoyevski, Suç ve Ceza

“Biz ihtilal yaptık, ihtilale teşebbüs etmedik.” Kenan Evren, Aralık 2012

SANAT ilhamını bazen doğrudan hayattan alır. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza’nın kahramanı Rodion Romanoviç Raskolnikov'u, on dokuzuncu yüzyılın ilk yansında Fransa'da yaşamış “entelektüel katil" Pierre François Lacenaire’den yola çıkarak yarattığı düşünülür. Bir tüccarın oğludur Lacenaire; hukuk okumak için Paris'e gelmiş, babasının işleri bozulunca okulu bırakmak zorunda kalmıştır. Şair, yazar ve hırsızdır. Bir dergide yayımlanan “Hapishaneler ve Fransız Ceza Sistemi" adlı yazısında, hapishanedeki gözlemlerinden hareketle Fransız ceza sistemine saldırır. 1834'te bir banka kuryesiyle yaşlı annesini öldürür. Bu acemice işlenmiş cinayet Lacenaire'e umduğu parayı getirmez. Ama mahkemedeki savunması onu Paris'te bir efsaneye dönüştürür. Suçunu pişmanlık duymadan itiraf etmiş, toplumsal adaletsizliğe karşı bir başkaldırı olduğunu söyleyerek cinayetin arkasında durmuştur. Hücresini Victor Hugo ve Theophile Gautier gibi yazarları ağırladığı bir edebiyat salonuna, mahkeme salonunu yargıçlara meydan okuduğu bir gösteri mekânına dönüştürür. Kendini savunmuyor, mahkemeyi suçluyordur. Evet, elim kana bulandı, ama tıpkı sizinkiler gibi. 1836'da giyotine götürülürken bile herhangi bir pişmanlık belirtisi göstermez. [6]

Lacenaire’in bir anti-kahramana dönüşmesinde dönemin romantik yazarlarının payı büyüktür. Dostoyevski bunlardan biri değildir; ama Lacenaire davasına o da ilgi duymuştur. 1861-62 yıllarında çıkardığı gazetede Lacenaire’in hikâyesini romanlarda anlatılanlardan çok daha ilginç bulduğunu yazar. Bu sözler, dört beş yıl sonra yayımlanacak olan Suç ve Ceza'nın Lacenaire davasından etkilenerek yazılmış olabileceğini düşündürür. Gerçekten de sanat hayatı taklit etmiş gibidir: Raskolnikov da

St. Petersburg’a hukuk okumak için gelir; o da parasızlık yüzünden okulu bırakır; o da yetenekli bir yazardır. Bir dergide yayımlanan “Suç Üzerine" adlı yazısı onun da hukuka olan derin inançsızlığını yansıtır. Sonunda o da acemice sayılabilecek bir cinayet işler. Yaşlı tefeci Alyona İvanova’yla kız kardeşi Lizaveta’yı öldürür; kadınların dairesinden üç yüz küsur rubleyle birkaç mücevher alır.

Gerçekle kurgu arasındaki temel fark hikâyenin sonuna ilişkindir. Lacenaire suç ortakları tarafından ihbar edildiği için yakayı ele verir; Raskolnikov cinayetten on iki gün sonra aleyhinde hiçbir delil yokken kendi isteğiyle polise teslimolur. Onu idama değil, Sibirya’ da kürek mahkûmluğuna yollayacaktır Dostoyevski. Vicdan azabına, çile çekmeye, bir kefaret ve yeniden diriliş öyküsüne. Ama finaldeki Dostoyevski dokunuşuna rağmen benzerlikler çarpıcıdır. İkisi de yetenekli, ihtiraslı, ama önleri tıkanmış gençlerdir. İkisi de hukuka meraklı, ama yasaya inançsızdır. İkisi de yargının karşısına bir “kopuş stratejisi"yle dikilir. Lacenaire ölene kadar, Raskolnikov romanın son sayfalarına kadar.

2

“Kopuş stratejisi" Fransız ceza avukatı Jacques Verges’in yargılayanların adaletini sorguladığı savunma stratejisine verdiği addı. Savunma bir başka meşruiyet adına adalet makamını suçluyor, yalnızca adalet makamını değil, onun temsil ettiği bütün bir toplumsal düzeni karşısına alıyordu. Sanığın suçunu inkâr ettiği ya da bu suçu hangi olağanüstü koşullarda işlediğini öne çıkarıp mahkemeyle diyaloğa girdiği “uyum davaları”nın tersine, adalet sisteminin siyasal eleştirisine dayalı sert bir itiraz içeriyordu kopuş davaları. Verges bu stratejiyi ilk kez 1957'de, Fransız devletine karşı bağımsızlık savaşı veren Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN) militanlarının davasında uygulamıştı. Davanın parçası olmayı reddediyor, yargıçlardan af beklemek ya da onlarla uzlaşmak yerine kamuoyunu harekete geçirmeye çalışıyordu.

Büyük kopuş davaları beklenebileceği gibi siyasi davalardır. Ama Dostoyevski’nin Suç ve Ceza’sı bazen adi suçun da bir kopuş noktasına dayanabileceğini gösterir. Aslında Raskolnikov'un yargılanması romanda önemli bir yer tutmaz. Raskolnikov olayları bulandırmadan, en küçük ayrıntıyı bile atlamadan ifadesini verir. ustelik başlangıçta bir “uyum davası”nı andırıyordur dava. Neden cinayet işlediği sorulduğunda, içinde bulunduğu olağanüstü kötü koşullardan, tabutu andıran berbat odasından,

sefalet ve çaresizliğinden söz eder Raskolnikov. Ağzına iki gün boyunca hiçbir şey koymamış, yoksulluk onu koyu bir nefrete sürüklemiştir. Alyona Wanova'nın evinde bulmayı umduğu para mesleğine başlarken kendisine gereken maddi desteği sağlayacak, kız kardeşini parası için sevmediği bir adamla evlenmekten kurtarabilecektir.

Yine de Suç ve Ceza okuru, davayı bir "kopuş davası"na dönüştürecek temel sorunun Raskolnikov'un bilincinde çoktan sorulduğunun farkındadır: Neden Napoleon cana kıyınca suçlu olmuyor da ben suçlu oluyorum? Neden yasa koyucular kan dökünce yargılanmıyor da ben yargılanıyorum? Neden toplumsal-dinsel yasaları koyanlar, atalarından devraldıkları yasaları ihlal etmelerine rağmen baş tacı ediliyor da ben hapsi boyluyorum? Tamam, kan döktüm; bunda günlerdir çektiğim açlığın payı var, ama esas neden o değil. Kendime bir yasa koyucu kadar güçlü olduğumu göstermek istedim. Sıradan insanın yasayı ihlal etme hakkı yoktur, ama yasa koyucu yasayı pekâlâ ihlal edebilir. Asanların kutsal saydığı şeyi kim yıkmaya cüret ederse yasa koyucu o olur. Napoleon kimseye yararı olmayan yaşlı bir kadını öldürmesi gerekseydi bir an bile tereddüt etmezdi. İşte ben bir yasa koyucu kadar katı, bir yasa koyucu kadar kayıtsız olabileceğimi kendime göstermek için, ancak öyle olursam başkalarının efendisi olacağımı düşündüğüm için kan döktüm. "Bütün insanların döktüğü kanı, hep dökülmüş olan kanı, dünyada okyanuslar kadar, şampanya gibi akan kanı döktüm ve o kanı dökenler Capitol'de taçlandırılıp insanlığın kurtarıcısı ilan edildiler." Onlar kurtarıcı ilan ediliyorsa ben niye yargılanıyorum? "Kuşkusuz suç işledim, yasayı ihlal ettim. Tamam, beni idam edin, bu iş burada bitsin. Ama madem öyle, insanlık kurtarıcılarını da idam edin." Eğer yasa dediğiniz buysa, diyordur Raskolnikov, evet ben suçluyum; ama bir zahmet siz de sorun kendinize: Neden yasa koyucular kan dökünce suçlu olmuyor da ben suçlu oluyorum? "Niçin bir kenti kuşatıp halkını topa tutmak daha saygın bir biçim sayılıyor, işte bunu bir türlü anlayamıyorum."

Suç ve Ceza'dan dört yıl sonra Savaş ve Barış'ta bu kez Tolstoy sorar: "Milyonlarca insanın yüce idealler uğruna düpedüz cinayet işlediği bir dünyada kim adaletten söz edebilir?" On dokuzuncu yüzyıl başında Avrupa'da savaş adı altında o kadar çok cinayet işlendi ki, diyordur Tolstoy, dünyanın bütün mahkemeleri çağlar boyunca çalışsalar bunca suçu bir araya toplayamazlar. Romanda Pi- yer Bezuhov şöyle sorar: "On altıncı Louis'yi suçlu saydıkları için idam ettiler, bir yıl sonra gene bir şeyler ileri sürerek

bu kez onu idam edenleri öldürdüler. O halde kötü olan nedir, iyi olan ne?” Romanda Çar Aleksandr’la Napoleon el sıkışınca soruyu bu kez Ros- tov sorar: “O halde o koparılmış eller, koparılmış ayaklar, öldürülen insanlar ne işe yaramıştır?”[7]

3

Jacques Verges ’in savunduğu Cezayirli gerillalar 1957’de Fransız mahkemelerinin karşısına yetkisizlik itirazıyla çıktılar. Yaşanan çatışmanın Fransız hükümetiyle “bir haydut çetesi" arasında olmadığını söyleyerek yargıçların yetkisini sorguladılar. Kopuş stratejisi etkili de oldu. Terörizmle yargılanan Djamila Bouhired ölüm cezasına çarptırıldı; ama kısa bir süre sonra 1962'de Fransız ve uluslararası kamuoyunun baskısıyla serbest bırakıldı.

Verges'in esas şimşekleri üzerine çekmesi 1987’de, Lyon Ges- tapo şefi olduğu sırada binlerce insanı ölüme yollayan Klaus Barbie’ nin savunmasını üstlenmesiyle oldu. Kimse bunu beklemiyordu. Irkçılığa karşı çıkan solcu bir avukattı Verges; 1942’de on yedi yaşında Fransız Direnişi’ne katılmış, savaş sonrasında Fransız Komünist Partisi'ne girmiş, 1957'de Direniş’teki yol arkadaşları Fransa' nın Cezayir'i işgal etmesine sessiz kalınca partiden uzaklaşmıştı. FLN gerillalarını ve “Çakal" Carlos’u savunduğu için basın ona “terörün avukatı" adını vermişti; ama kimse ondan şeytanın avukatlı-ğınıyapmasını beklemiyordu. “Şeytan"ın kendisi bile: Klaus Barbie karşısında çekik gözlü bir Asyalı avukat gördüğünde (Katalan asıllı Fransız bir babayla Vietnamlı bir annenin çocuğuydu Verges) ilk sorduğu, bu adamın onu neden savunmak istediği olmuştu.

Dava başladığında durum basitmiş gibi görünüyordu. Klaus Barbie Fransız Direnişi’ni çökertmek ve Lyon kentini Yahudilerden temizlemek için işlediği insanlık suçlarından zaten gıyabında iki kez ölüme mahkûm edilmişti. Şimdi bir kez daha yargılanacak, Yahudi soykırımı bir kez daha lanetlenecek, Fransızlar Direniş’i gururla hatırlayacaklar, Fransız devleti için adalet yerini bulmuş olacaktı. Verges kopuş stratejisini bu tür bir adaletin yalanını açığa çıkarmak üzerine kurdu. Barbie davasını yalnızca Nazilerin değil, Fransa’nın yakın tarihinin de yargılandığı bir davaya dönüştürdü. İki şey söylüyordu. Birincisi, ülkelerini Yahudilerden ve komünistlerden temizlemek isteyen Fransızların işbirliği olmadan Nazilerin Fransa'da tutunması mümkün değildi; o halde tek suçlu Barbie olamazdı. İkincisi, dünyada barbarlık 1939’da başlayıp 1945’te bitmiyor,

sömürgelerde yıllardır sürüyordu. Fransa Cezayir'de, İsrail Filistin'de benzer insanlık suçları işlemişti, ama kimse onları yargılamıyordu.

Bir "uyum davası" avukatı olsa, mahkemeyle diyaloğa girmesi beklenirdi: Yüce mahkeme üyeleri, müvekkilim yüksek rütbeli Nazi subaylarına oranla daha az suçlu. Nihai Çözüm'ün asıl mimarı o değil; kendisine verilen görevi yerine getirdi; Nazi yasalarını uyguladı, o kadar. Nitekim Nazilerin yargılandığı davalarda (l945-46'da Nümberg'de, 196l'de Kudüs'teki Eichmann davasında) avukatların başvurduğu temel savunma stratejisi buydu. Ama Verges uyumu değil, kopuşu hedefledi. Barbie davasını Fransa'nın egemenliğini suç üzerine kurduğunu açığa çıkarmak üzere kullandı. Şuydu Raskolnikov' vari kopuş sorusu: Barbie insanlık suçu işledi, onu bunun için yargılayalım. Ama sömürgeciler ve emperyalistler de insanlık suçu işlediler, onları neden yargılamıyoruz? İnsanlık suçu denen şey yalnızca Avrupalıların canını acıttığında mı dava konusu olur? Bazı ölümler hatırlanırken, neden başkaları unutulmak zorunda? Bar- bie'nin Izieu'de savunmasız Yahudi çocukları katlettiğini söylüyorsunuz. Tamam, ama Fransız devleti Cezayir'de, İsrail devleti Şatilla'da savunmasız çocukları öldürmedi mi? Fransız devlet yetkilileri Cezayir'in Nazileridir; bu mahkemenin Barbie'yi yargılamaya hakkı yoktur. Şu da bir Raskolnikov sorusu: Naziler yenildikleri için suçlu, sömürgeciler başardıkları için mi suçsuz yoksa?

"Raskolnikov sorusu," dedim. Çünkü yasa koyuculardan tam da böyle söz eder Raskolnikov: "Bu adamlar başarılıydılar, bu yüzden haklı da oluyorlardı." Ben başarılı olamadım, suçumu itiraf ettim, bu yüzden suçlu oldum. "Eğer başarsaydım sevinçle taçlandırılacaktım, şimdi hapishaneyi boyluyorum!" Yasanın ardında daima bir şiddet olduğunu, şiddetin yasaya dönüşebilmesi için muzaffer olması gerektiğini söylüyordur Raskolnikov. Verges 'in kopuş stratejisi bu mantığı devralır. Tarihin olduğu kadar edebiyat tarihinin de ünlü davalarına yer verdiği Savunma Saldırıyor'da Raskolnikov'u şöyle anlatır: Bu adamın katlettiği iki zavallı beden, Napoleon'un katlettiği binlercesi yanında nedir ki? Çaldığı üç yüz rublenin, Napoleon' un savaş bütçesi için devlet kasasından aldığı milyarların yanında lafı mı olur? Birine katil diyorsunuz, diğerine imparator, oysa arada tek bir fark var: Napoleon'un hiçbir aşamada eli titrememiştir.[8] Verges'in suçla yenilgi arasında kurduğu ilişki de Raskolnikov'u yankılar: "Suçluluğun kabullenildiği davalar, her zaman bir başarısızlığın romanı, bir

yenilginin öyküsüdür; çünkü sanık, her şeye rağmen, mücadele ettiği kamu düzenini yetkisiz ilan edemez. Bunlar, zafer suçluyu terk ettiğinde birer suçtur; onun bayrakları altında yürürken, sadece siyasi eylemlerdir.”[4]

“Reel” politikanın temel mantığı da bu değil mi? Şu cümle Robespierre’in: “Birer asi mi, yoksa insanlığın velinimetleri mi olduğunuza zafer karar verecek."5 Şu Goebbels’in: “Ya gelmiş geçmiş en büyük devlet adamları ya da en büyük suçlular olarak tarihe ge- çeceğiz.”[9] Şu Nihai Çözüm’ün mimarlarından Eichmann’ın avukatının: “Başarırsanız madalya ve nişanlara boğulursunuz, başaramazsanız darağacını boylarsınız.”[10] Şu da Kenan Evren’in ifadesi: “Biz ihtilal yaptık, ihtilale teşebbüs etmedik." Darbe bir kez başarılı ol-muşsa,fiili güç hukuki güce dönüşmüşse eğer, ortada bir kurucu iktidar vardır. Başarılmış darbe suç değildir, çünkü rejimi çoktan değiştirmiştir.

Verges şeytanın avukatlığını, galibin adaletini sorgulamak için üstlenmişti. Suçu sıkıştırıldığı dar alandan (“cani Naziler”) çıkartmak, bu kadar büyük bir dehşetin suç ortakları (Yahudilerden ve komünistlerden kurtulmak için Nazilerle suç ortaklığı yapan Fransız- lar) olmadan gerçekleştirilemeyeceğini göstermek, Nazileri yargılayanların benzer yöntemleri sömürgelerde pekâlâ uyguladığını açığa çıkarmak, nihayet adalet fikrinin devletler tarafından nasıl araç- sallaştırıldığını anlatmak istiyordu. Nasıl Wail devleti Eichmann davasını kendi egemenliğini meşrulaştırmak için kullandıysa, Fransız devleti de Barbie davasını kendi egemenliğini pekiştirmek için kullanıyordu.

Verges'in Miloşeviç’i ve Saddam’ı da savunmak istediğini biliyoruz. Miloşeviç herhangi bir hukuki destek almayı reddetti. Sad- dam’ın ailesi savunmayı Verges'in üstlenmesini istemedi. Ama Usame bin Ladin Amerikan devleti tarafından öldürülmemiş, Kad- dafi olay yerinde infaz edilmemiş olsa, egemen devletler açısından yargılamanın sorun çıkaracağı böyle netameli durumlarda yargıçlar geri çekilip yerlerini infaz mangalarına bırakmamış olsalar, onları da savunabilirdi. 12 Eylül davası başladığında henüz hayattaydı.[11] Türkiye’de cuntanın yargılanmasının uluslararası kamuoyunda bir yankısı olacağına inansa bir başka “şeytan”ın, Kenan Evren’in avukatlığını da üstlenir miydi acaba?

4

12 Eylül cuntasının hayatta kalan iki üyesi Kenan Evren ve Tahsin Şahinkaya cunta döneminde işlenen insanlık suçlarından sorumlu tutuldukları için değil, rejime karşı suç işledikleri, darbe yaptıkları için yargılandılar. Mahkûm da oldular: “Devlet kuvvetleri aleyhine” suç işledikleri için müebbet hapis cezasına çarptırıldılar; askeri rütbeleri söküldü. Ama cuntanın o dönemde kimler tarafından nasıl desteklendiğini bugün kimse hatırlamak istemiyor. Sermaye sahiplerinin, kanaat önderlerinin, üniversite yöneticilerinin, köşe yazar- lannın “hızır gibi yetişen Mehmetçik"e nasıl selam durduklarını, 12 Eylül’ü toplumun çatışmalı taraflarını uzlaştıran bir “barış harekâtı" olarak nasıl sevinçle karşıladıklarını, hasta Türk demokrasisini ayağa kaldırabilmek için istemeye istemeye yönetime el koyan fedakâr Türk ordusu masalını nasıl dolaşıma soktuklarını hatırlamak istemiyor. “Kendini kontrol etmekten âciz Türk demokrasisini" sağlam temeller üzerine oturtmak için meclisi fesheden, “demokrasiden çok daha kıymetli olan anavatan"ı kurtarmak için elini taşın altına koyan bu centilmen komutanları nasıl tebrik ettiklerini, arka arkaya gerçekleştirilen infazlara nasıl alkış tuttuklarını hatırlamak istemiyor.[12] İş bitti, rüzgâr döndü, şimdi mahkûm edilebilir Kenan Evren. Mahkûm edelim; çünkü mahkûm olması gerekir. Ama otuz yıl önce gerçekleştirilen o işin, yerine getirilen tarihsel işlevin, o sırada alkışlanan “paha biçilmez hizmet"in ne olduğunu da unutmayalım.

Türkiye’de kapitalizmin ekonomik-siyasi tıkanmışlığı olağan yöntemlerle giderilemediği için gerçekleşti 12 Eylül. Toplumsal muhalefet başka türlü bastırılamadığı, işçi sendikaları başka türlü etkisizleştirilemediği, Türkiye tarihinde görülmedik ölçüde kitleselleşen sol muhalefet başka türlü susturulamadığı, her türlü yasal ya da yasadışı muhalefetten arındırılmış bir toplumsal sahnede “ekonomik istikrar" başka türlü sağlanamadığı için yapıldı. O yıllarda köşe yazarları darbenin Türkiye ekonomisi için önemli bir fırsat olduğunu açık açık yazdılar: “Kapitalist arena"nın kurulması için uygun ortamı yaratma olanağı “Türk askerinin eline geçmiş tarihsel bir fırsat"tı. ı°

Türk ordusu bu tarihsel fırsatı değerlendirdi: Türkiye kapitalizminin kendisinden beklediği “paha biçilmez hizmet”i yerine getirdi. Türkiye 80’lerde yalnızca “baskı dönemi” gibi bir kavramla açıkla- namayacak bir büyük dönüşümün sahnesi oldu. “Kapitalist arena” nın gelişmesinin önündeki engeller tek tek kaldırıldı. Türkiye tek elden yönetilmesinin

sağladığı imkânlardan yararlanarak büyük bir hızla küresel kapitalizm içinde kendisine uygun görülen yere yerleşti. Piyasa ekonomisi hızla gelişti; Türkiye bir tüketim toplumuna dönüştü; medya bugünkü devasa gücünü kazandı; büyük sermaye birçok alan gibi kültürel alanda da belirleyici bir rol üstlendi. İş çevrelerinin, basının, kanaat önderlerinin Türk Silahlı Kuvvetleri'ne sunduğu desteğin nedeni sadece cuntacıların hışmına uğrama korkusu değil, Türkiye'de bu büyük dönüşümün ancak bir olağanüstü hal ortamında, olağanüstü tedbirlerle, devlet şiddetiyle yapılabileceğini biliyor olmalarıydı. Evren'i Verges gibi bir kopuş stratejisti savunsaydı eğer, Türkiye'de cuntanın Türkiye'nin içinden ve dışından suç ortakları olmadan ne hazırlanabileceğini ne de meşruluk kazanabileceğini söylerdi. "Suç ve ceza" üzerine düşünmek isteyenler için şu da temel bir Dostoyevski sorusu: °ldüren mi suçlu, yoksa kan dökme eylemini mümkün kılan düşünce tarzının kendisi mi? Yalnız kan döken mi suçlu, yoksa "kapitalist arena" uğruna kan dökülmesinde bir sakınca görmeyenler mi? İkincileri görmezden gelerek birincilerle nasıl hesaplaşacağız? Şeytanı yargılayan, ama sisteme dokunmayan bir adalet mümkün mü?

Kenan Evren'in avukatı davanın ilk oturumunda, mahkemenin yetkisini hâlâ yürürlükte olan 82 Anayasası'ndan aldığını, bu yüzden müvekkilini yargılama erkinin olmadığını söylemişti. Davayı toplumun gündemine yerleştirebilecek, yalnızca geçmişi değil, bugünü de kurcalamamızı sağlayabilecek bir "kopuş noktası" olabilirdi bu. Mahkemenin adaletinden gerçekten kopmayı göze alabilse, şunları da sorması beklenirdi şeytanın avukatının. Bizzat "şeytan"ın ağzından: Bu sendikalar yasasının, bu grev ve lokavt yasasının, bu seçim yasasının, bu siyasi partiler yasasının, bu yükseköğretim yasasının temellerini ben attım. Ben basını dümdüz etmeseydim, siz onu bugün böyle rahat yönetebilecek miydiniz? Ben devletin bekasını bildiğim yöntemlerle sağlama almasaydım, siz şimdi ona böyle rahat yerleşebilecek miydiniz? Sevgili serbest piyasanızı kurtarmasaydım, "kapitalist arena"nın kurulabilmesi için zemini bir kılıç darbesiyle hazırlamasaydım, hepinizin korkulu rüyası olan komünistleri şimdi yargıladığınız yöntemlerle etkisiz hale getirmeseydim, kapitalizmin önünde ayak bağı olan toplumsal muhalefeti, işçi sendikalarını, siyasi partileri, siyasi dernekleri bir günde çökertip anayolu açmasaydım, grevdeki işçilere ertesi gün işbaşı yaptırmasay-dım, bu günlere zor gelirdiniz. Şimdi o arenaya yerleşip beni nasıl yargılarsınız? Siz de biliyorsunuz: Beni göreve çağıranlar olmasa, daha ilk günden desteklerini sunmasalar, yüzde doksan

ikilik “millet iradesi”ni arkama alamazdım. Sizinki millet iradesi de benimki değil mi?

12 Eylül davasını bir kopuş davasına dönüştürmek isteseydi Evren’in avukatı, devlet adamlarının gayet iyi bildiği şu gerçekten de söz edebilirdi: Her devlet şiddetle kurulur; olağanüstü hallerde şiddetle korunur; müvekkilim olmasa siz onu koruyabilecek miydiniz? Olağanüstü hallerde siz de şiddete başvurmuyor musunuz? Tamam, Diyarbakır hapishanesi müvekkilimin eseri, ama ya Roboski? Savunmada Verges olsa, Raskolnikov’un şu sözünü de aktarırdı: “Niçin bir kenti kuşatıp halkını topa tutmak daha saygın bir biçim sayılıyor, işte bunu bir türlü anlayamıyorum.”

5

Nazi görevlisi Adolf Otto Eichmann, Klaus Barbie'nin Fransa’da yargılanıp ömür boyu hapis cezasına çarptırılmasından (l 987) yirmi yedi yıl önce İsrail gizli servisi tarafından Buenos Aires'in kenar mahallelerinden birinde yakalanıp Kudüs’e getirilmişti. 1961’de, altı milyondan fazla Yahudinin toplama kamplarına sevkiyatından sorumlu tutularak yargılandı. Bir yıl sonra savaş suçlusu olduğu, insanlığa ve Yahudilere karşı suç işlediği için idam edildi. “Eichmann' ın davası başladığında,” der Verges, “tarihin en büyük kopuş dava-lanndan birine tanık olunacağı düşünülebilirdi. Görülen, bir uyum davası oldu. Kudüs yargıçlarının Eichmann aracılığıyla mahkûm ettikleri emperyalizm değildi, onunla dayanışma halindeydiler, emperyalizmin nazizmle büründüğü şekildi; cinayet değildi, sadece cinayetteki hırpanilikti. Bu ışık altında nazizmin vahşetleri bir tür Cermen Marquis de Sade ’ın dehşetengiz kâbusu, bir ruh hastalığı halini alıyordu.”[11]

Hannah Arendt Kötülüğün Sıradanlığı ’nda (1963) dava sürecinde kimsenin dikkatini çekmeyen bir konuyu tartışır. İsrail basını Eichmann’ı bir cani, bir canavar, bir psikopat olarak gösterir. Oysa Arendt’e göre ne canavara ne de edebiyat yapıtlarında karşımıza çıkan şeytani kahramanlara benziyordur Eichmann. Ne onlara özgü bir kibri, ne onu yargılayanlara meydan okuyan bir şeytaniliği, ne de olağanüstü bir kötücüllüğü vardır. Tersine fazlasıyla sıradan, insanı ürkütecek kadar normaldir. Hep aynı beylik laflarla konuşuyor, basmakalıp olmayan tek bir cümle bile kuramıyordur. İdamından önceki son sözleri bile yasalara saygılı bir vatandaş olmanın kıvancını yansıtan klişelerle doludur. Binlerce Yahudiyi gözünü kırpmadan ölüme sevkeden bu adam ne bir davaya inandığı için

partiye katılmış, ne de aslında katıldıktan sonra inanmaya başlamıştır. Kavgam ’ı okumamıştır; parti programını bile doğru dürüst bilmiyordur. Karşımızda Yahudilerden nefret ettiği için Nihai Çözüm’ün gereğine inanmış bilinçli bir dava adamından çok, görevinde yükselebilmek için üstlerinin talimatlarını harfiyen yerine getiren bir devlet görevlisi vardır. Partiye neden katıldığı sorulduğunda işsizlikle ilgili basmakalıp lafları tekrarlar. Nitekim Nihai Çözüm ona başka yerde bulamayacağı bir kariyer imkânı sunmuştur. 1937 ila 1941 arasında dört kez terfi eder; teğmenlikten yarbaylığa kadar yükselir. Hitler’i onun için önemli kılan, onbaşılıktan başlayıp seksen milyonun Führer’liğine yükselebilmiş olmasıdır.

Kötülüğün Sıradanlığını oluşturan yazılar 1961'de New Yorker dergisinde yayımlandığında büyük tepki toplar. Kudüs'deki yargılamanın bir “gösteri” olarak yürütüldüğüne dikkat çektiği için Nazileri savunmakla eleştirilir Arendt. Kudüs’e yerleşen Gerhard Scholem’le arkadaşlığı bu yüzden sona erer. Ama gerçekleştirilen fiilin korkunçluğuyla bu fiili gerçekleştiren kişinin sıradanlığı arasındaki çelişkiyi vurgulamasıyla bile tepki toplamaya yazgılıdır Kötülüğün

Sıradanlığı. Dünyanın en sıradışı cinayetlerinden sorumlu olan bu adamın bu cinayetleri olabilecek en sıradan nedenlerle, görev duygusuyla ya da terfi edebilmek için işlemiş olduğu gerçeği, bir psikopat olduğu gerçeğinden çok daha ürkütücüdür. Eichmann’ın yükselme isteği kendi başına kriminal değildir (üstünün yerine geçmek için onu öldürmeye kalkışmamıştır Eichmann); ona terfi yolunu açan görevin, başkalarını ölüme sevketmek olduğu gerçeği üzerinde hiç düşünmemiştir sadece. İşte Arendt’e göre kriminal ilkelere göre örgütlenmiş bir toplumda kötülüğün bu ürkütücü sıradanlığı, insanın doğasında var olan tüm kötücül güdülerin toplamından daha büyük bir felakete yol açmıştır.'[2]

Eichmann’ın gerçekten bu kadar sıradan mı olduğunu, yoksa sıradanlığı (Arendt’in deyişiyle “banalliği”) mahkemede bir uyum stratejisi olarak mı kullandığını tam bilemeyiz. °yle olsun ya da olmasın, sıradanlıkla kötülük arasındaki ürkütücü bağ üzerinde düşünmemiz gerekir. Çünkü bu bağ sadece Eichmann’ın Yahudileri ölüme sevketmek gibi bir göreve neden itiraz etmeyi aklından geçirmediğini değil, Eichmann’ı yargılayan ülkenin pilotlarının Filistin halkının üzerine bomba yağdırırken neden üstlerinden aldıkları talimatlara itiraz etmediklerini de sormamızı sağlar. Milyonlarca Alman’ın komşuları birer ikişer ortadan kaybolurken neden ses

çıkarmadığını, ya da kendisi de zulme uğramış bir halkın, kendi devleti başka halklara zulmederken neden sessiz kaldığını da. Burada yalnızca yüce ideolojiler değil, aynı zamanda görev, kariyer, çıkar gibi son derece sıradan şeyler, üstelik bir kurum ya da ideoloji adına gerçekleştirildiklerinden suç işleyenin ahlaki yükünü de hafifleten bir durum söz konusudur. Yargıçlar Eichmann’a onbinlerce insanı ölüme yollarken zorlanıp zorlanmadığını sorduklarında şu cevabı verir: “Doğruyu söylemek gerekirse, hayır, zorlanmadım. Kullandığımız dil bunu kolaylaştırıyordu." Kendisine bunun nasıl bir dil olduğu sorulduğunda söyledikleri şunlar: “Çalışma arkadaşlarımla birlikte bu dile bir ad vermiştik: amtssprache [resmi dil]. Eylemlerimiz için herhangi bir sorumluluk almamıza mani olan bir dildi bu. Biri ‘Neden yaptınız?’ dediğinde, ‘Yapmak zorundaydım,’ diyordunuz. ‘Neden zorundaydınız?’ ‘ustlerimin emri. Şirket politikası. Yasa bu.’"

Ulus çapındaki her kötülük inşaatında olduğu gibi 12 Eylül’ün de büyük-küçük sorumluları arasında kötülük yapmaktan hoşlanan “cani ruhlu" insanlar mutlaka vardı. Ama bir ülkede kötülük hâkim olabiliyorsa eğer, bu cani ruhlu insanların sayısı arttığı için değil, kötülük sıradanlaştığı içindir. Asanlar “görev", “vatan", “millet’’, “bayrak’’, “ezan" adına kolayca kötülük yapabildiği, insanları birleştiren ideoloji hem çıkan gizlediği hem de sorumluluk duygusunu başkalarıyla paylaştırdığı içindir. Kenan Evren ve Tahsin Şahinkaya’nın 12 Eylül zulmünün baş sorumluları olduklarına şüphe yok. Ama o dönemde işkence yapanlar, tecavüz edenler, insan öldürenler, cesetleri ortadan kaldıranlar arasından neden biri çıkıp da “otuz yıl boyunca dayandım, ben artık bu yükü kaldıramıyorum, o kadına evet ben tecavüz ettim, o adamı işkencede ben öldürdüm, o cesedi oraya ben taşıdım, oraya ben gömdüm" demiyor? Takipsizliğe uğrayan davalardan, delil yetersizliği yüzünden beraatle sonuçlanan yargılamalardan, yıllar sonra meclis inceleme komisyonunun sorgulamalarından biliyoruz. 12 Eylül failleri yaptıklarından hiç pişmanlık duymadı. Suçu ya inkâr ettiler (emniyet güçleri sorumluluğu MİT’e, MİT sıkıyönetim komutanlığına, sıkıyönetim komutanlığı jandarmaya attı) ya da olayın üzerinden uzun zaman geçmesinden güç alarak hatırlamadıklarını söylediler. °yle bir olay ya hiç olmamış, ya fail onu hatırlamıyor, ya da sorumluluk başkasına ait.

Yalnızca Evren ve Şahinkaya değil, 12 Eylül döneminin sıkıyönetim komutanları, emniyet müdürleri, cezaevi müdürleri, cezaevi doktorları, polisler, hakimler, savcılar, bilirkişiler sanık sandalyesine oturmuş olsalardı,

onlara neden bu çarkın parçası oldukları sorulabilseydi, ortaya çıkan manzara Eichmann'ınkinden çok da farklı olmayacaktı. "Vatan", "millet", "Türklük" sözcükleriyle "görev"in gelişigüzel birbirine eklendiği bir klişeler toplamı. "Vatan elden gidiyordu", "ben vazifemi yaptım", "yönetmeliklerin gereğini yaptım", "amirlerimin talimatlarına uydum" vs.[12] O görev onlara verildiği için, kendilerini böyle zorlu bir görevde gösterme fırsatını yakaladıkları için, rüzgâr o gün öyle estiği için, amirlerinin gözüne girebilmek için, iktidara ayak uydurmak daha kârlı olduğu için kötülük yaptı insanlar. Kötülük ne kadar çok insanla paylaşılırsa, sorumluluğun o kadar azaldığını da fark etmemiş olamazlar. Rüzgâr değiştiği anda aynı ürkütücü normallikle bu kez başka yüce idealler uğruna, başka klişelerle kurulmuş cümleler eşliğinde, başka insanların canını yakmayacaklarına nasıl inanırız? 12 Eylül'ün üzerinde yükseldiği bu zemini görmezden gelip iki paşa mahkûm oldu diye nasıl seviniriz? Bazı davalar sembolik davalardır, diyenler oldu. Peki, ama Kenan Evren bugün neyin sembolü? Sembolü olduğu gerçekle bağı çoktan seyrelmiş bir Evren'in sembolik mahkûmiyeti içimize sindi mi? Birçok insanın hayatına mal olmuş bir dehşetle yüzleştik mi şimdi biz?

6

Hukukun "savaştan ya da ticaretten ne daha fazla ne daha az zalim" olduğunu söylüyordu Verges. Hepimiz hukuku savunmak, hakkımız yendiğinde hukuktan medet ummak isteriz. Ama bir kuruma ne kadar yakından bakarsanız, ona olan inancınızı da o kadar çok yitirirsiniz. Bir hukuk öğrencisiydi Raskolnikov; Verges de hukuka inancı kalmamış bir ceza avukatı. Kopuş stratejisi ana hatlarıyla bir Ras- kolnikov mantığı izler. "Neden yasa koyucular kan dökünce suçlu olmuyor da ben suçlu oluyorum?" Bu Raskolnikov sorusu, Verges' de de yankılanır: "Raskolnikov'un katlettiği iki beden Napoleon'un katlettiği binlercesi yanında nedir ki?" Şu, Klaus Barbie savunmasından: Fransız general Aussaresses Cezayir'de Barbie'nin Lyon'da öldürdüğünden çok daha fazla kişiyi öldürdü. Ama Aussaresses terfi etti, Barbie cezaevine girdi. Neden?

Hukuka yönelttiği radikal eleştiri Verges 'i avukatlığı bırakmaya, adaleti başka yöntemlerle aramaya yöneltebilirdi. Ama o öyle yapmadı; hukukun karşısına "adalet sanatı" adını verdiği bir stratejiyle çıktı. Verges'e göre adalet sanatının ölçütü, savunmanın ya da iddianamenin kalıcılığı değil, davanın tarihte bıraktığı yankının boyutuydu: "Hukuk sanatçısı, tüm diğer

sanatçılar gibi, davanın gerçeğini sıçrama tahtası sayar. ˚ncelikle çürütmek, tartışmak, lehte delil aramak için değil, aksine ondan bağımsızlaşmak ve insanlara belli bir yaşam biçimi önermek için. Bir adli kahraman, istese de istemese de, az çok birkopuş kahramanıdır.”[13] Şu cümle de onun: “İyi bir davatıpkı bir Shakespeare oyunu gibi bir sanat eseridir.” Hukukçular Demeği’nin davetlisi olarak geldiği Türkiye’de şöyle bir cümle kurmuşluğu da var: “Galip gelecek olan estetiktir, adalet değil. Zafer, dosyadaki aynı öğelere dayanarak, jürideki kişilerin en çok

özdeşleşebileceği öyküyü anlatanın olacak.”

Estetiğin jüridekilerin en çok özdeşleşebildiği öyküyü anlatmak olduğundan Verges kadar emin değilim. “Adalet sanatı”nın bizi her zaman adalete yaklaştırdığından da. Ama madem savunmanın bir sanat eseri olması gerektiğini söylüyor, davayı düzen eleştirisine doğru zorlayacak bir adalet sanatında ısrar ediyor, her adli kahraman az çok bir kopuş kahramanıdır diyor, ben de düşünmek istiyorum: Sanat eserinin (Suç ve Ceza'nın) önümüze koyduğu sorularla “adalet sanatı”nın (Klaus Barbie savunmasının) koydukları aynı sorular mı? Sanatın adaletiyle “adalet sanatı” aynı yolu mu izliyor gerçekten?

Dostoyevski Suç ve Ceza'yı “alt orta sınıftan gelme, korkunç bir yoksullukla boğuşan, havada uçuşan yarım yamalak fikirlerin etkisiyle cinayet işleyen genç öğrenciyi” anlatmak amacıyla yazdığını söyler. ıs Hırslı ama inançsız okumuş yazmışlar ezikliğin acısıyla baş başa kaldıklarında radikal görüşlerin etkisine girerse ne olur? Buydu başlangıç sorusu Dostoyevski’nin. Ama incinmişlik-inançsızlık ikilisinin insanı nasıl kan dökmeye ittiğini anlatan bir ibret öyküsü değildir Suç ve Ceza. Raskolnikov’a kendi yeraltı kişiliğinden çok şey katmış, kahramanının başkaldırısında bir doğruluk anı olduğunu düşünmüş olmalıdır Dostoyevski. Romanı 1864'teki ikinci gazetecilik girişiminin başarısızlıkla sonuçlandığı, borçları yüzünden hapsi boylamak üzere olduğu yıllarda yazdığını unutmayalım. Sanatın adaleti önce burada gösterir kendini: Yasayı sorgulayan kahramanına adil davranmak için kendini bir kopuş kahramanına dönüştürmek zorundadır Suç ve Ceza’nın yazarı: Neden ben suçlu oluyorum? Neden yasa koyucular, güçlüler, galipler değil de ben?

Dostoyevski'nin adaletinin burada bitmediğini, aslında burada başladığını, Raskolnikov eyleme geçtikten sonra da işlemeye devam ettiğini biliyoruz: Nasıl cesaret ettim elimi kana bulamaya? Kendi yasamı kendim

koyacağım diye nasıl bir başkasını öldürebildim? Raskolnikov'un ilham kaynağı olduğu düşünülen Lacenaire mahkemedeki savunmasıyla Paris'te bir efsaneye dönüşmüştü. Romantik imgelemde Raskolnikov'un da benzer bir kaderi oldu. Oysa ro-mantize edilebilecek bir yasa karşıtı değil, karşıt sorular arasında bölünmüş bir kahramandır Raskolnikov. Suç ve Ceza'nın gücü, kahramanına başlangıçtaki kopuş sorusuyla aynı güçteki ikinci soruyu sordurmuş olmasındadır: Nasıl oldu da elimi kana buladım? Bir amaç için de olsa kan dökmeye hakkım var mı? Asanları tereddüt etmeden ölüme yollayan Napoleon'u örnek almıştır

Raskolnikov. Ama Napoleon'un tersine, cinayetin üstüne basıp bir adım öteye geçemez: "O tür adamlar Toulon'u topa tutar, Paris'te katliam yapar, Mısır'da bir ordu unutur, Moskova'da yarım milyon adamı harcar. Böyle adamlar et ve kandan değil, demirden yapılmışlardır." Raskolnikov'u ise cinayetin ardından dehşet, öfke, utanç, pişmanlık, korku dolu günler bekliyordur.

Bu ikinci soru, diyeceksiniz, kopuş kahramanını ister istemez "uyum"a götürür. Suç ve Ceza'da tam değil; en azından hemen değil. Cinayetten suçunu itiraf etmesine kadar geçen on iki gün boyunca Raskolnikov'un bilinci kopuş sorularıyla ("Neden onlar baş tacı ediliyor da ben hapsi boyluyorum?") uyum cümleleri ("O tür adamlardan değilim ben, yasalara tabiyim, bir dilenciyim") arasındaki çarpışmaya sahne olur. Hatta kopuş stratejisi Raskolnikov suçunu itiraf ettiğinde bile işlemeye devam eder: "Bu adamlar başarılıydılar, böylece haklı da oluyorlardı. Ben başarılı olamadım, suçumu itiraf ettim, bu yüzden suçlu oldum." Sonunda Raskolnikov'u çökerten, bir cana kıydığı için duyduğu pişmanlık kadar, kopuş stratejisini sonuna kadar götürememiş olmayı bir türlü kabullenememesidir. Eylemim budalaca değil, diyordur; sadece başarısız olduğu için budalaca görünüyor. Bir yasa koyucu kadar güçlü olduğunu göstermek için giriştiği eylemin başarısız olmasının utancına daya- namadığı için de çöker Raskolnikov. "Kendimi çok yüksek bir yere koymaya, kendimi üstün görmeye cüret ettim, oysa bir dilenciydim, değersiz bir yıkıntıydım."

Kopuş mantığı Suç ve Ceza'nın son sayfalarına kadar işlemeye devam eder. Teslim olduğu an bile onu yargılayacak olanların adaletine inanmıyordur Raskolnikov: "Beni en çok kızdıran, bütün o aptal yaratıklar çevremi alacaklar, beni gösterecekler, aptalca sorular soracaklar ve ben de yanıtlamaya zorlanacağım." Ama Suç ve Ceza'nın böyle bir kopuş ânında,

hatta bir çatışma ânında bitmediğini biliyoruz. Romanın Sibirya'da geçen son birkaç sayfasında hikâyeye bazılarına göre bir inanç dönüşümü, bazılarına göre dindar bir mutlu son ekler Dostoyevski. İncil'de Lazarus nasıl dirildiyse Raskolnikov da öyle dirilecek, sevgi sayesinde, çilesini çektiği için, kefaretini ödeyerek topluma yeniden dahil olabilecektir. Bir Napoleon hayranı olarak başladığı kariyerini İncil'in önünde eğilerek, kutsala sığınarak, bağışlanmayı bekleyerek tamamlar Raskolnikov.

Suç ve Ceza'nın sonu eleştirmenleri öteden beri ikiye bölmüştür. Bazıları Raskolnikov'un "yeniden diriliş"ini başına buyruk ama cömert, kibirli ama iyi kalpli Raskolnikov'un iyilikte karar kılması olarak yorumlar. Romantik Yalan ve Romansal Hakikat'in yazarı Rene Girard'ın yorumu bu eleştirel çizgiye eklenen en kuvvetli yorumlardan biridir. Girard'a göre bu yeniden diriliş, Raskolnikov'un romantik "kopuş" yalanıyla yüzleşmesinin sonucudur; nefretin yerini sevgiye, romantik gururun yerini ötekilerle barışmaya, romantik yalanın yerini romansal hakikate bıraktığı bir "inanç dönüşümü."[16] Başka eleştirmenlerse aynı sonu, Dostoyevski'nin Raskolnikov'u ahlaki çöküşten kurtarmak için son anda gerçekleştirdiği bir tamir hamlesi olarak yorumlar. Sonuç bir inanç dönüşümünden söz etmek için fazla ani, fazla iğretidir.

Dünyanın sahte iyiliğine meydan okuyan, yasayı sorgulayan bir yeraltı kahramanı mıdır Raskolnikov? Yoksa güç, başarı ya da ün peşinde ihtiraslı bir genç mi? İki yorumda da doğruluk anlan yok değildir. Girard'ın yorumu, Raskolnikov'u toplum karşıtı bir kopuş kahramanına dönüştüren romantik yorumlara yapılmış güçlü bir eleştiridir. Yine de Suç ve Ceza'nın son sayfalarına sıkıştırılmış yeniden diriliş müjdesinin bizi romansal hakikate götürdüğü konusunda fazla iyimserdir Girard. Dostoyevski kadar konuşkan bir yazar altı yüz sayfalık bir kopuşun ardından inanç dönüşümünü neden son iki sayfaya sıkıştırsın? Üstelik romanda Raskolnikov'un kopuş mantığı ("Neden yasa koyucular kan dökünce suçlu olmuyor da ben suçlu oluyorum?") bir romantik yalandan ibaret de değildir. Suç ve Ceza da Napoleon hayranlığından kutsalla barışmaya varan bir olgunlaşma romanı değildir. Yeraltı Dostoyevski'siyle "Rus Tannsı" nı savunan muhafazakâr Dostoyevski, ezikliğin acısıyla baş başa kalmış inançsız yazarla dindar olan arasındaki uzlaşmaz çatışmanın romanıdır Suç ve Ceza. Yeraltında yaşayan, Raskolnikov'u inandırıcı kılabilmek için kendi yıkıcı enerjisini serbest bırakmak zorunda olduğunu biliyor; yerüstünde yaşayan Raskolnikov'un

başlangıçta tasarladığı figürü (“alt orta sınıftan gelme, korkunç bir yoksullukla boğuşan, havada uçuşan yarım yamalak fikirlerin etkisiyle cinayet işleyen genç öğrenci") zorladığını, romanı böyle bitiremeyeceğinin farkında. Sonunda, evet, kutsala sığınır Dostoyevski. “Sığınır," diyorum, çünkü Raskolnikov’u yasanın adaletini sorgulamaya iten başlangıç sorusu romanda cevaplanmadan iptal edilir. “Kutsal" sorunun cevabını veremez, çünkü kendisi bir yasadır. Yasayı sorgulamak Raskolnikov’u kan dökmeye götürdü; üstelik başarılı da olamadı; romanın bitmesi lazım, iyisi mi diz çök, inanırsın, diyor gibidir şimdi Suç ve Ceza’nın yazan.[14]

Yine de romancının niyeti ya da romanı nasıl bitirdiği o kadar önemli değil. Yapıt yazarının niyetlendiği şey değil, o niyete rağmen işleyen şeydir. Suç ve Ceza’yı yüz elli yıl sonra bizim için bu kadar önemli kılan, birbiriyle çatışan iki kuvvetli soruyu aynı anda sormuş olmasıdır. Birincisi, yasanın şiddetini, yalnızca devletin değil, dinin- kini de sorgulayan temel kopuş cümlesi: Neden yasa koyucular atalarından devraldıkları yasaları ihlal etmelerine rağmen baş tacı ediliyor da ben hapsi boyluyorum? dincisi, yüce bir amaç uğruna kan dökmeye hakkım var mı? “Eğer Newton’un görüşleri bir kişinin, bir düzine kişinin, yüz kişinin yaşamlarını feda etmeden bilinemeyecek olsaydı, Newton’un o insanları gözden çıkarmaya hakkı olur muydu?” Dostoyevski’nin birinci soruyu romanın sonunda cevaplamadan iptal ettiği doğru. Ama o sorunun roman bittikten sonra zihnimizde yankılanmaya devam edecek kadar kuvvetle sorulmuş olduğu da doğru. Evet, kan döktüm, diyordur yankı, ama sizin durmadan döktüğünüz kanı. Suçsa aynı suç; öyleyse neden siz değil de ben?

Bugünün “Suç ve Ceza”sına Dostoyevski’den miras kalan cevaplanmamış çifte soru da budur: Bu iki soru aynı yerde, aynı bilinçte yan yana durabilecek mi? Birinci soruyu (“Neden yasa koyucular kan dökünce suçlu olmuyor da ben suçlu oluyorum?”) iptal etmeyen bir adalet fikri, ikincisini (“Yüce bir amaç uğruna kan dökmeye hakkım var mı?”) susturmayan bir kopuş stratejisi mümkün mu?

7

Türkiye'de devletin otuz yıl önce işlediği suçlar nedeniyle bugün bir kez daha “Suç ve Ceza”yı konuşuyoruz. Bir zamanlar cuntadan “adaletin keskin kılıcı”nı işletmesini isteyenler, otuz yıl sonra Kenan Evren mahkûm edildi diye adaletin yerini bulduğuna inanmamızı istiyor. Ama yasayla adalet aynı şey değil. Yasa, galibin adaletidir. Ama madem geçmişte işlenen suçları

konuşuyoruz, bir zamanlar “huzur ve güvenlik” adıyla meşrulaştırılan bir dehşeti şimdi başka ölçütlere göre yargılayacağız, Walter Benjamin’in “Tarih Kavramı uzerine”deki şu temel uyarısını ciddiye alalım: “Geçmişe doğru sıçrayış, kurallarını hâkim sınıfın koyduğu bir arenada gerçekleşir.” Aynı yerde geçmişi ona hükmetmek isteyen konformizmin elinden çekip almanın her dönemde yeni baştan girişilmesi gereken bir çaba olduğundan da söz eder Benjamin.[15] Geçmişte işlenen suçları bugünün hâkim sınıfı izin verdiği ölçüde, onun koyduğu sınırlar çerçevesinde, onun egemenliğini pekiştirecek bir zeminde konuşmaya çağrılırız. Verges’in Kenan Evren’den bir kopuş kahramanı yaratması, bugün bize adalet diye sunulan şeyin içindeki yalanı açığa çıkaracağı için önemli olurdu. Suçun nasıl dar bir alana sıkıştırıldığını, davanın bugünün galipleri tarafından nasıl araçsallaştırıldığını, zaten bir egemenlik aracına dönüştürülmek üzere gündeme getirildiğini tartışabilirdik. Suçunu kabul etmiş, Verges'in bir “sıçrama tahtası"na dönüştürdüğü bir Evren soruyor: Evet, suç işledim, beni mahkûm edin, ama madem öyle, gücünü 12 Eylül'ün getirdiği yasalara, 12 Eylül’ün sağladığı “ekonomik istikrar"a, 12 Eylül’ün kurduğu piyasa ekonomisine borçlu olanları da mahkûm edin. Roboski’ ye bomba yağdıranları da yargılayın. Onlarınki olağanüstü hal de benimki değil mi?

12 Eylül davası 12 Eylül'ün haksızlıklarını telafi etmeyi amaçlayan bir adalet mücadelesi olarak değil, bir iktidar savaşı olarak yürütüldü. Adalet makamının bu davayı kurcalamaya hiç niyeti olmadı. Birkaç yıla kalmaz sanıklar dünya değiştirecek, Türkiye yakın tarihine dair pek bir şey öğrenmeden olay kapanacak. Jacques Verges ’i bu yüzden yardıma çağırmıştım. Radikal bir kopuş stratejisi zaten geçiştirilmek üzere açılan, başından bu yana bir iktidar savaşı olarak yürütülen 12 Eylül davasındaki yalanı açığa çıkarabilirdi. Ama Kenan Evren’in (Klaus Barbie’nin, ya da miadını doldurmuş bütün diktatörlerin) bir “kopuş kahramanı"na dönüştürülmesinde insanı tedirgin eden bir yan var. Hannah Arendt'in Kötülüğün Sıra- danlığı'nda hatırlattığı şey: EğerEvren susma hakkını kullanmayıp yargıçların sorularını cevaplamış olsaydı, kuracağı cümleler Eich- mann’ınkinden pek farklı olmayacaktı. Onbaşılıktan başlayıp en tepeye, kırk beş milyonun Führer'liğine yükselebilmiş bir Eichmann. Bunu görebilmek için 12 Eylül döneminde hemen her gün verdiği demeçlere göz atmak yeter. Kötülüğün ürkütücü sıradanlığının kusursuz örnekleri olmakla kalmadı, kötülüğün ülke çapında sıradanlaştırılmasının da zeminini hazırladı bu demeçler.[16]

Ama tedirginliğin tek nedeni bu değil. Şeytanın avukatlığının ciddi tehlikeleri var. Suçu sıkıştırıldığı daralanın dışına çıkartıp suç ortaklığını açığa çıkartayım derken, tüm topluma paylaştırıp önemsizleştirebilir insan: “Toplumun yüzde doksan ikisi ne kadar suçluysa," diyecektir, “Kenan Evren de o kadar suçludur." Sonra, insanların hayatını söndüren felaketleri rakamlara vurarak derecelendire- bilir: “Klaus Barbie Lyon'da, General Aussaresses'in Cezayir'de öldürdüğünden daha az kişiyi öldürdü." uçüncüsü, “orada" yapılmış kıyımı “burada" yapılmış olanı haklı çıkarmak için kullanabilir: “Amerikalılar Kızılderilileri katletmedi mi, Avrupalılar sömürgelerde zulüm yapmadı mı, Türklerin kime ne yaptığına ne karışıyorlar?" Nihayet hukukun ardındaki çıkarı açığa çıkartayım derken adalet fikrine tutunacak dal bırakmayabilir: “Adalet diye bir şey yoktur," diyecektir şeytanın avukatı, “kim güçlüyse o haklıdır."

8

Jacques Verges hayatını konu alan Terörün Avukatı filminin sonlarına doğru, “doktorlarla karşılaştırıldığında avukatların bir avantajı vardır," der: “istemedikleri davayı almayabilirler."

Lyon Gestapo şefinin savunmasını kendisi istediği için, bu davada Fransa'nın yakın tarihiyle yüzleşmesinin imkânını gördüğü için, sömürgeciliğin ve emperyalizmin maskesini düşürebilmek amacıyla üstlenmişti Verges. Kopuş stratejisinin etkisiz olduğu söylenemez. Ama ben bu yazıyı, eğer yalansız olmayı başarabilirse, sanatın adaletinin “adalet sanatı "yla karşılaştırıldığında belki bir avantajı olabileceğini söyleyerek bitireceğim. Adaleti ararken bazı soruları başka sorularla çatışıyor olsalar da iptal etmemeyi; soruyu önce kendine, sonra başkalarına sormayı önerebilir yalansız sanat. “Adalet sanatçısı" bunu yapmaz. Çünkü davayı ne kadar bir “Shakespeare oyunu"na dönüştürmeye çalışırsa çalışsın, suçu ne kadar estetik bir alana taşırsa taşısın, jüridekileri bir adalet estetiğiyle ne kadar etkilerse etkilesin, davanın parçasıdır. Müvekkilini savunurken Ras-kolnikov’un ikinci sorusunu (“Yüce bir amaç uğruna kan dökmeye hakkım var mı?"), en azından davayı kazanana kadar görmezden gelmek zorundadır.

12 Eylül davasının Verges gibi bir kopuş stratejistinin elinde adalete şu an olduğundan daha yakın olacağına şüphe yok. Ama adalet tartışmasının Verges'le bitmediğini, aslında Verges'le başladığını unutmayalım. Kenan Evren'den bir kopuş kahramanı olmaz. Sadece kötülüğünün sıradanlığı

yüzünden değil, “adalet sanatı"nın dava boyunca ertelemek zorunda olacağı ikinci Raskolnikov sorusu Evren'in semtine hiç uğramadığı için: Birilerinin iyiliği uğruna bir kişinin, yüz kişinin, binlerce kişinin yaşamını feda etmeye hakkım var mı?

Otuz yıl önce Türkiye'de silahlı kuvvetlerin “paha biçilmez hizmet"lerini alkışlayanlara, ama yalnız onlara değil, Kenan Evren'i mahkûm edip Türkiye’de darbeyle kurulabilmiş bir arenaya bugün rahatça yerleşenlere de soralım bunu: Kapitalizmin selameti uğruna binlerce kişinin, yüzlerce kişinin, tek bir kişinin hayatını feda etmeye hakkınız var mı?

Yanlış Hayat Tolstoy’un Vicdanı

“Elimi kolumu bağlayan bu yalanı neye mal olursa olsun parçalayacağım, her şeyi itiraf edeceğim, herkese gerçeği söyleyeceğim ve doğru olanı yapacağım,” dedi.

Tolstoy, Diriliş

“Doğru hayat gerçekten mümkün mü, yoksa ‘yanlış hayat, doğru yaşanamaz’ iddiasıyla mı yetineceğiz?”

Adomo, Ahlak Felsefesinin Sorunları

TOLSTOY Ivan Ilyiç’in Ölümü’nün sonlarına doğru, ölüm döşeğindeki İvan Hyiç’e ahlak felsefesinin şu temel sorusunu sordurur: Doğru bir hayat mı yaşadım? Tamam, iyi bir eğitim gördüm, iyi bir meslek edindim; güzel bir evim, iyi bir evliliğim var, ama doğru bir hayat mıydı benimkisi? Yoksa kocaman bir yanlış olarak mı ayrılıyorum hayattan?

Bu soruların altmışına yaklaşan Tolstoy’un aynı zamanda kendi soruları olduğunu düşünmemiz için birçok neden var. Çağının hakkında en fazla belgeye sahip olduğumuz yazarı Tolstoy. Yirmi üç yaşında yazmaya başladığı otobiyografisi, gençliğinden ölümüne kadar tuttuğu günlüğü, yakınlarına yazdığı mektuplar, itiraflar, röportajlar. Bunlara karısıyla çocuklarının günlüklerini, dostlarının ve müritlerinin anılarını eklediğimizde zengin bir toplam oluşturur. Oradan öğreniyoruz: 1870’lerin sonlarında yaşadığı bir inanç krizinin ardından hayatının doğru bir hayat olup olmadığını sorguluyor- dur Tolstoy. İvan Ilyiç gibi ölüm döşeğinde değildir; ama elli sekiz yaşındadır. Savaş ve Barış’ın yayımlanmasının üzerinden on yedi, Anna Karenina’nınkinin üzerinden dokuz yıl geçmiştir. Savaşın ve cinsel aşkın bu büyük gerçekçisinin ilgisini şimdi gerçeklerden

çok doğrular çekiyordur. İnsanın kendi mutluluğunun başkalarınınkinden bağımsız olamayacağını söyleyen, sosyal adalet fikrine dayalı bir ahlakın temel soruları: Doğru bir hayat mı benimkisi? Dünyada bunca yoksulluk varken benim varlık içinde yaşamam doğru mu? Başkaları yokluk içindeyken mutlu olmam mümkün mü? Bir adım sonra edebiyatın kendisi de sorunun menziline girecek: Yoksul köylüler tarlalarda boğaz tokluğuna çalışırken benim malikânemde oturup onların öyküsünü anlatmam doğru mu?

Marx'ın 11. Tez'inin romancı versiyonu: Bugüne kadar romancılar özel hayatı yorumlamakla yetindiler; önemli olan onu değiştirmektir; önce romancının kendi hayatını. Kont Tolstoy'un seksen iki yaşında gezgin bir çileci nasıl yaşarsa öyle yaşamak için bir gece kimseye görünmeden evden kaçmasının ardında bu tezi gerçekleştirme, ölümüne günler kala da olsa doğru bir hayat sürme isteği var gibidir. Romanlar yazdım, hayatlar anlattım, gerçeği aradım, diyordur, ama ben kendim yanlış yaşadım. Savaşta insanlar öldürdüm, rakiplerimi düelloya zorladım, köylülerin sırtından kazandım, ün ve para için yazdım. Uçsuz bucaksız topraklarda bir kont nasıl yaşarsa öyle yaşadım. Uşaklarım, kfilıyalarım, hizmetkarlarım var, ama bu yanlışla çekilmeyeceğim hayattan.[17]

2

Tolstoy yorumcuları edebiyatçı Tolstoy'la ahlakçı olanı birbirinden ayırır. Birincisi dünya edebiyatının en büyük romanlarından ikisinin, Savaş veBarış ile Anna Karenina'nın yaratıcısıdır. dincisi topraklarını yoksul köylülere dağıtma fikriyle kafasını bozmuş, Hıristiyanlıkla anarşizm arasında gidip gelen tuhaf bir Rus düşünürü. Yazarla ahlakçıyı ayırma çabası nedensiz değildir. Gerçekten de güçlü yapıtlarını, hayatını henüz doğruluk arayışının yönetmediği daha erken döneminde yazmıştır Tolstoy. Yine de sonraki yıllara damgasını vuran ahlaki kaygıların önceki yapıtlarda izi olmadığı söylenemez. Tolstoy'un neredeyse bütün romanlarında doğruyu arayan bir adam vardır: Shopenhauer, Spinoza, Hegel ya da Kant okuyan, doğrunun kitaplarda kalmasına gönlü razı olmayan, tıpkı Tolstoy'un kendisi gibi yoksul köylülerin durumunu iyileştirmek için reformlar tasarlayan bir büyük toprak sahibi. Savaş ve Barış'ta yüce idealler uğruna kan dökülen, imparatorların bir gün savaşıp bir gün el sıkıştığı, insanların tarihin dizginlenemez akışı önünde bir kibrit çöpü gibi sürüklendiği kaotik savaş ortamında Piyer Bezuhov sorar ahlak sorusunu: "On altıncı Louis'yi suçlu

saydıkları için idam ettiler, bir yıl sonra gene bir şeyler ileri sürerek bu kez onu idam edenleri öldürdüler. O halde kötü olan nedir? İyi olan ne? Neyi sevmeli? Nelerden nefret etmeli? İnsan ne için yaşamalı?"[18] Şan, şeref, aşk, aile, vatan, kişisel zevk: Neye göre çizeceğim hayatımı? Anna Kareni- na 'da kahramanların bu kez cinsel tutkunun peşinden sürüklendiği, mutluluk arayışının yerini yıkıcı bir mücadeleye, kıskançlık ve intikam isteğine bıraktığı bir sahnede Levin devralır soruyu: "Neyim ben? Niçin buradayım? Kişisel mutluluğu nasıl bulacağım? Doğru bir hayat sürebilmek için ne yapmalıyım?" Bir zamanlar törenin içinde kıpırdayan doğruluk ânı silinmiş, ahlak insanın karşısına buyurgan bir güç olarak dikilmiştir. Tolstoy kahramanı kendi vicdanına danışarak soruyordur şimdi: Doğru bir hayat mı benimkisi?

Kahramanlarının sorularına Tolstoy'un kendisi de hayatının farklı dönemlerinde farklı cevaplar vermişti. Aile Mutluluğu'nu yazdığı gençlik yıllarında, sosyetenin şatafatlı hayatı yerine kırda geçirilen sakin bir aile hayatından yana kullanır tercihini. Mutluluk, diye telkin ediyordur kendisine, romantik heyecanların durulduğu yerde başlar. Ama başyapıtı, durulmayan romantik heyecanlar üzerinedir. Yine de karar vermek zor: Anna Karenina cinsel aşkın romanı mıdır, yoksa cinsel aşkın insanı nasıl da yıkıma

sürüklediğinin romanı mı? Aile mutluluğu Tolstoy'un zihnini orada da meşgul etmeye devam eder. Evlenip bir aile kuran Levin'le Kitty'nin ilişkisinde so-runlaryokdeğildir; ama romanda birileri mutlu olacaksa eğer, onlar buna Anna'yla Vronski'den çok daha yakındırlar.

Ama evliliğe adımını henüz atmış bir Tolstoy'la yıllardır evli olanın neyin doğru olduğu konusunda anlaşması beklenemez. Kreutzer Sonat'a gelindiğinde, kan koca arasındaki cinsel tutkunun bile zehirli bir düşmanlığa yazgılı

olduğunda karar kılmış gibidir Tolstoy. Soru, bir kez daha cevabını arıyordur: Aile mutluluğu değilse ne? Bu hayatı doğru olarak nasıl yaşamalı? Çeşitli yazarların özlü cümlelerinden derlediği Bilgelik Takvimi'nde bu kez John Ruskin'den devralır soruyu: "Doğru olanı mı yapıyoruz? Hayatımız olarak adlandırdığımız bu kısa zaman parçasındaki eylemlerimiz bizi dünyaya gönderen gücün arzusuyla uyumlu mu?"[19]

"Bizi dünyaya gönderen gücün arzusu": Bu gücü doğrunun garantörü kıldığı ölçüde bir Hıristiyan ahlakıydı Tolstoy'unki. Ama anarşist bir yan da

taşıyordu: Varlıklılar ile yoksullar arasındaki eşitsizliği koruyan her

türlükuruma karşıydı. Güçlülerin zayıflara hükmetmesine hizmet ettiği için devlete, adaletin yerine sınıfsal çıkarı geçirdiği için hukuka, insanlığın ortak çıkarının yerine sancağınkini geçirdiği için askerliğe, çıkan din maskesi ardına gizlediği için kiliseye karşıydı.

Tolstoy bu iki uzlaşmaz öğretiyi, din ve anarşizmi bir“kutsal sadelik" zemininde buluşturmaya çalıştı. Yoksulların basit hayatını yüceltti; vazgeçmeye dayalı bir ahlakı savundu. Bazı kahramanlarında konuşan kısmen kendisidir. Savaş ve Barış'ta “mutsuzluk yoksunluktan değil, fazlalıktan kaynaklanıyor," der Bezuhov: “tasanla- rın bunca çabayla kazandıkları zenginliğin ve iktidarın bir değeri varsa, onlardan vazgeçme zevkidir." Bezuhov'u feragat ahlakına yönelten, cephede tanıştığı inançlı birer, okuması yazması olmayan Platon Karatayev'dir. Doğrunun garantörünün seçkinlerin ya da din adamlarının Tanrısı değil, “Karatayev’in yüreğindeki Tanrı" olduğunu söylüyordur Tolstoy. Anna Karenina’da Levin de doğruluğu basitlikte arar. Toprağı işleyen basit insanlar gibi olmalı, topraksız köylüler, sıradan insanlar, çocuklar Tanrı’ya nasıl inanıyorsa öyle inanmalıdır.

Ölüm Tolstoy'un zihnini ivan Ilyiç’in ölümü’nden önce de kurcalamıştı. Henüz otuzlarının başında yazdığı “uç Ölüm" adlı öyküde toprak sahibi kadının, toprağı işleyen köylünün, toprakta büyüyen ağacın ölümlerini iç içe anlatır. Bir mektubunda bu öyküden şöyle söz eder: “Mujik sessizce ölür. Tüm ömrünü adadığı dini doğadır. Ağaç kesmiş, çavdar ekmiş, ekin biçmiş, koyun kesmiştir; çiftliğinde koyunlar doğmuş, çocuklar dünyaya gelmiş, yaşlılar ölmüştür. O, toprağın sahibi yaşlı hanımın tersine, asla sırtını dönmediği bu yasayı bilir, hem de çok iyi bilir, karşısında hiçbir zaman gözünü kırpmaz."Doğrunun anahtan, hayatçevrimine sessizce boyun eğen, tevekküliçindeki basit insanın elindedir. “uç Ölüm"den yıllar sonra ivan Ilyiç’in ölümü'nde kilit rolü yine bir köylüye verir Tolstoy. Ölüm döşeğindeki İvan İlyiç'e hesapsız, çıkarsız, gerçek şefkati gösteren kişi İlyiç'in yakınları değil, bir gün kendisinin de öleceğini sükûnetle kabul eden Gerasim'dir.

Dostoyevski'nin yoksullarından ne kadar farklı Tolstoy’unkiler.

Dostoyevski'nin kendilerini hep başkalanyla kıyaslayan, gözü yükseklerdeki yoksullarının, sonunda diz çökseler de Tann’nın adaletini

sorgulamadan edemeyen kaybedenlerinin, yasaya meydan okuyan gururu incinmiş kent yoksullarının tersine Tolstoy'unkiler kötü koşullara şikâyet etmeden katlanır. Varlıklılarda yoksullarda olmayan bir şey vardır, diyordur Dostoyevski kahramanı; bu onları daha güçlü, daha bağımsız, daha başına buyruk kılar. Ben oraya nasıl ulaşacağım? Başına buyruk, sıradışı bir hayat sürmek için ne yapmalıyım?

Tolstoy kahramanıysa tam tersini: Yoksullarda, varlıklılarda olmayan bir şey var. Ona nasıl ulaşacağım? Fazlalıklanmdan nasıl kurtulacak, kutsal sadeliğe nasıl ulaşacağım? Kendimi inançlı bir yoksula, ölümü sükûnetle kabul eden basit bir köylüye nasıl dönüştüreceğim?

3

Yapıtın ardında o yapıtı şekillendiren bir hayat olduğu düşünülür. Doğru olabilir: O hayat öyle yaşanmasaydı, o yapıt da öyle yazılmayacaktı. Ama bazen tersi de doğrudur: O yapıt öyle yazıldığı için o hayat, en azından bir bölümü öyle yaşanmıştır. Madem hayatı doğru yaşamak gerektiğinde ısrar ettin, gözünü yükseklere değil alçaklara diktin, kötülükle mücadelenin yolu efendi gibi değil uşak gibi yaşamaktan geçer dedin, herkes kendi toprağını sürmeli, kendi ekmeğini yoğurmalı, kendi kundurasını yapmalı diye yazdın günlüğüne, yap o zaman! Madem mutsuzluk yoksunluktan değil, fazlalıktan kaynaklanıyor, diyen bir Bezuhov yarattın Savaş ve Barış ’ta, varlığın bir değeri varsa, bu ondan vazgeçme zevkidir, diyor Bezuhov’un, madem “elimi kolumu bağlayan bu yalanı neye mal olursa olsun parçalayacağım, her şeyi itiraf edeceğim, herkese gerçeği söyleyeceğim ve doğru olanı yapacağım," diyen bir Nehlüdov yarattın Dirilişte, okuduğu kitapların etkisiyle “adalet, özel toprak mülkiyetine izin vermez, ya mülkümden vazgeçecek ya da düşüncelerimin yanlış olduğunu kabul edeceğim," diye düşünüyor Nehlüdov’ un, bir kadına yaptığı haksızlığı telafi edebilmek için onunla birlikte Sibirya’da bir kürek mahkûmu nasıl yaşarsa öyle yaşamayı seçiyor, “doğru yaşam onlarınki, benimki değil," diyor madem kahramanların, hayatı ancak sefalete yakınmadan katlanan insanlar sayesinde anlayabiliriz diyorlar, sen de öyle yaşa! Topraklarını topraksızlara dağıt, yazarlık kazançlarını reddet, başkalarının sömürülmesine ortak olma! Daha hatasız, daha yalansız, daha basit bir hayat sür!

Toplumsal ahlak, yetkisini buyurganlığından alır. Peki ya bireysel ahlak, o başkalarını doğruluğuna nasıl inandıracak? Savunduğu ahlakın inandırıcı olabilmesi için bir eyleme muhtaç olduğunun farkındaydı Tolstoy. Hayatına

uygun bir yapıt yaratmak yerine, yapıtına (Kreutzer Sonat'a, ivan Ilyiç'in Olümü'ne, Diriliş'e, ahlaki ve dini yazılarına) uygun bir hayat yaşamakta bu yüzden ısraretmiş olmalı. "Herkes kendi yolundan gerçeğe ulaşır, fakat ben birini söylemek zorundayım," der "Yaşamın Anlamı [u]zerine"de: "Benim yazdıklarım sözde kalan şeyler değildir, ben söylediklerimle uyumlu yaşamaktayım, mutluluğum bunda mündemiçtir ve böyle öleceğim."[20]

Bunu söylemenin kolay, gerçekleştirmenin o kadar kolay olmadığını

Tolstoy da biliyordu. Daha 1850'de günlüğünde kendini ahlak buyrukları yazan, sonra meyhaneye koşan bir hödük olarak ta- nımlar.5 Kırk küsur yıl sonra 1897'de karısına yazdığı bir mektupta yaşamıyla inançlarının bağdaşmıyor olmasının verdiği acıdan söz eder.[21] 1903'te "çabalarım kimi insanlarca ne kadar yararlı görülürse görülsün, savunduklarımla yaşayışım tümüyle uzlaşmadığı için, önemini büyük ölçüde yitiriyor,"[7] diye yazar. Son yıllarında müridi Çertkov'a yazdığı bir mektupta bu çelişki yüzünden inandırıcılığını yitireceğinden endişe ettiğini söyler: "Yazılarımla yaşamım arasındaki çelişki, acaba benden yana olanların inancını sarsacak mı?"[22]

Endişe yersiz değildir. Gerçekten de hayatıyla yazdıkları arasında kolay kapanamayacak bir uçurum vardır. Yoksulluğu salık verir; kendisi bir büyük toprak sahibidir. Tarlaların, çayırların, ormanların herkese ait olacağı bir ülke hayal eder; uçsuz bucaksız topraklar üzerine kurulmuş bir malikânede yaşıyordur. Kimseden hizmet almadan yaşamak gerektiğini söyler; etrafı serfler, uşaklar, kâhyalar, dadılar, mürebbiyelerle doludur. Yazabilmesi için ona uygun ortamı hazırlayan, romanlarını defalarca kopya eden kansı ve kızları olmadan o romanları yazması belki de imkânsızdır. Asanın hayvani doğasını dizginlemesi gerektiğini savunur; ama bunu inandırıcı olamayacak kadar geç bir yaşta savunuyordur; beşi erken yaşta ölen on üç çocuğu olmuştur. Şehvete karşı konuşur; bir zamanlar topraklarında çalışan bir serf kadından, köyde arabacılık yapan bir oğlu vardır. Sevgi, merhamet ve bağışlamanın havarisidir; karısıyla son yıllarda tam bir cehennem hayatı yaşıyordur.

Bireysel ahlakın eyleme muhtaç olduğunu söyledim. Tolstoy' unki gibi öğretiyle kişisel hayat arasındaki uçurumun üstünde yükselen bir bireysel ahlaksa çok daha fazlasına, inandırıcı olabilmek için yanlışı bir çırpıda doğruya çevirecek; hayatın sıradan, belirsiz, çelişkili anlarını hızla anlamlı kılacak; insanın hayatını hayatlardan bir hayat olarak değil, bir örnek hayat

olarak görmesini sağlayacak bir mucizevi hamleye muhtaçtır. Tolstoy son otuz yılını “yalan üzerine kurulu yaşamı"nı dönüştürmeye çalışarak geçirdi. Çabanın uzun yıllara yayılmasının nedeni, dönüştüreceği hayatın artık yalnızca kendi hayatı olmamasıydı. Aile Mutluluğu’nun yazarından, bir karısı, sekiz çocuğu, yirmi beş torunu, onlarca hizmetkârı olan bir konttan söz ediyoruz. Aile, burada bölünür: Kont “doğru hayat"ta ısrar eder; kontesin payına çocukların geleceğini savunmak düşer. Genç yaşta kendisinden on altı yaş büyük bir adamla evlenen, aile mutluluğu konusunda yazdıklarını Tolstoy’un kendisinden daha fazla ciddiye alan, bütün enerjisini büyük yazar için elverişli bir ortam yaratmaya adayan, çocukların çalışmasını bölmesini engelleyen, malikâneye akın eden müritleri ağırlayan, kalan zamanında da Savaş ve Barış ’ı ve Anna Karenina’yı defalarca temize çeken kontese göre kocasının telif haklarından vazgeçmesi, topraklarını çocukları varken başkalarına bağışlaması haksızlıktır. Tolstoy'sa yanlışın ailede olduğunda ısrar eder: Karısı çocuklarını birer kont ve kontes olarak yetiştiriyor, o mallarını gerçek sahiplerine dağıtmak isterken onlar bencilce yaşayıp gidiyordur.

1883'te Tolstoy varını yoğunu karısına devreder; 1881 ’e kadar olan yapıtlarının telif haklarını da ona verir. Bundan böyle mülksüz bir köylü nasıl yaşarsa öyle yaşayacak, konfordan uzak gösterişsiz bir hayat sürecektir. Avlanmayı, et yemeyi, tütün içmeyi bırakır; cinsellikten (“iğrenç beden çağrıları") uzak durmak gerektiğini savunur. Ama böyle söyleyip malikânede yaşamaya devam ettiği sürece inandırıcı olmadığının farkındadır. 1884’te hamile karısını geride bırakıp evden ayrılmayı düşünür; ama yapamaz. 1897’deki ikinci hamle de sonuçsuz kalır. Nihayet 19l0’da hayatındaki büyük yanlışa son vermek için kışın ortasında bir gece yarısı karısına görünmeden evden kaçar. Ama doğru yaşam kısa sürmeye yazgılıdır. Birkaç gün sonra ıssız Astapovo kasabasında tanımadığı bir istasyon şefinin evinde zatürreden hayata gözlerini yumar Kont Tolstoy.

Tolstoy’un evden kaçmasında, ne kadar hayatıyla cümleleri arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırma, ne kadar cehenneme dönüşmüş bir “aile mutluluğu"ndan kaçma isteğinin payı var, bilemeyiz. Bunun fazla önemi de yok. Önemli olan, evden uzaktaki ölümünün, hayatıyla öğretisi arasındaki yarığı derinleştirmekten öteye geçmemiş olmasıdır. Gösterişsiz bir hayat özlemiyle evden kaçmıştı Tolstoy; ama o daha trendeyken, gazetelerin ilk sayfalarını onun kaçış haberleri süslüyordu. Son günlerinde kendisiyle baş

başa kalmak istiyordu; ama hasta yattığı kulübenin önünde o güne kadar görmediği bir kalabalık, büyük bir basın ordusu bekliyordu. Sade bir hayatı olsun istemişti; ama esas şöhretini de bu eylemiyle kazandı; o sırada Rusya'da Çar'dan sonraki en ünlü insan oydu. Merhamet ve bağışlamaktan söz ediyordu; arkasında delirmenin eşiğinde bir kadın bırakmış, çoluk çocuk bütün aileyi kendi seçimine kilitlemişti. Tıbbın insanı ölümden kurtarmasına karşıydı; ama evden ayrılırken yanına aldığı tek kişi, 1898’den beri yanından ayırmadığı özel doktoruydu.

İnsan düşünmeden edemiyor: Astapovo'da ölüm döşeğinde yatarken bir zamanlar Wan İlyiç’e sordurduğu soruları bu kez kendisine sormuş mudur acaba Tolstoy? Doğru bir hayat mıydı benimkisi? Tamam, varlıklı bir aileden geliyorum, geçim sıkıntısı nedir bilmedim, Tanrı bana yazma yeteneği verdi, yayıncıların baskısından uzak, eve para yetiştirme derdi olmadan canım ne istediyse yazdım, on üç çocuğum yirmi beş torunum oldu, ama bunların hiçbiri beni mutlu etmeye yetmedi. Köylüler boğaz tokluğuna çalışırken onların sırtından geçinmem doğru değildi. Şimdi hiç tanımadığım bir adamın evinde ölüyorum, dışarıda bekleyen gazeteciler sorsa ne cevap vereceğim: Hayatımdaki yanlışı düzeltebildim mi şimdi ben? Doğruyu arayan kahramanlarıma, Bezuhov'a, Levin’e, Nehlüdov'a kendimden çok şey kattım, ama şimdi ölüme bu kadar yaklaşmışken neden en çok Anna Karenina geliyor aklıma? Sanki çok önceden kurulmuş bir zemberek var insanın hayatında, biz ondan uzaklaşmaya çalıştıkça o daha büyük bir gürültüyle işliyor. Günahkâr bir kadını anlatacaktım başlangıçta, ama zamanla ona bağlandım. Toplumun ikiyüzlü ahlakı karşısında Anna'nın günahının ne önemi var? Ama inandırıcı olmak için güzel, zeki, içten Anna ’yı öfkeli, mağrur, intikamcı bir kadına dönüştürmek zorundaydım. Gerçekçi olmak için sonunda onu öldürmek zorundaydım. O zemberek bir kez öyle kurulunca doğrusu olmayan bir yanlıştı Anna'nın hayatı. Evde kaldı, olmadı; evden gitti, olmadı. Peki ama Anna’ya trajik bir kader çizerken, kendime çizdiğim neden bir azizinki? Yıllar önce sanatı bir “güzel yalan" olduğu için reddettim. Anna Karenina sayfasını bir daha açmamak üzere kapattım.[23] Dışarıdakiler sorsa ne söyleyeceğim: Hayatımı yalandan arındırabildim mi şimdi ben?

Bu dünyadaki adaletsizliğin bir ahlaki-ruhsal devrim sayesinde giderilebileceğini düşünmüştü Tolstoy. Tanrı’ya bağlılık, azla yetinme, merhamet: Eski Hıristiyanlığa dayalı bir ahlaki diriliş idealiyle feragate

dayanan bir tarım komünizmi arasında gidip gelen bir Rus soylusunun ayaklarının altındaki toprak hızla çekilirken bağlandığı adalet ütopyası. Basitliğe dönme çağrısı. Bir vazgeçme ahlakı: Madem başkaları sahip olamıyor, ben de istemiyorum. Dünyanın bana verebileceği hazlardan kendi isteğimle ayrılıyorum. Tütün içmeyeceğim, müzik dinlemeyeceğim, zevk almayacağım.

İnsan başkaları mutlu olsun diye bazı şeylerden vazgeçebilir; bu onu mutlu da edebilir. Ama kişisel mutlulukla olduğu kadar başkalarının refahıyla da bağları seyrelmiş, kendi kendini amaçlayan bir vazgeçmeye dönüşmüştü Tolstoy’unki. Yokluğu giderilmesi gereken değil, ulaşılması gereken bir idealmiş gibi gören, kendi başına bir amaca dönüşmüş çileci ideal: “Yoksullarda, varlıklılarda olmayan bir şey vardır." Bir yokluk ahlakı: Eğer onların yoksa, benim de olmasın. Madem zevk almıyorlar, ben de almamalıyım. Madem yazamıyorlar, ben de yazmamalıyım. Ne topraklarımı ne evimi ne de Anna Karenina'yı istiyorum.

Rusya’nın bir devrimle altüst olmasının arifesinde şunu söylemek çok mu zordu acaba Tolstoy için: Dünya zevkli bir yer, ama başkalarının zevk alamıyor olması benim aldığım zevki de sakatlıyor. Bu hazzı başkaları da tatsın diye ne yapabilirim? Güzel yemekler yesin, güzel bir hayat sürsün, güzel cümleler kursun diye ne yapmalı? “İğrenç beden çağn"lanndan kaçtım, ama onlara hep boyun eğdim. Anna’nın bu çağrılara kulak verdiği için ölmek zorunda olmadığı bir dünya için ben ne yapabilirim? O zembereği yeni baştan kurabilmek için ne?

4

Doğru hayat (aslında “yanlış hayat") üzerine yirminci yüzyılda en çok düşünmüş yazarlardan biri Adomo'ydu. Minima Moralia ’nın sunuşunda, kitaptaki aforizmaların eski çağlardan beri felsefenin asıl alanı olarak görülmüş, amaonun yönteme dönüşmesiyle düşünsel ihmale terk edilmiş bir bölgeyle, doğru yaşam öğretisiyle ilgili olduğunu söyler. Aynı yerde Hegel'e karşı tikelin haklarını savunurken, Hegel’den bu yana geçen yüz elli yıl içinde başkaldırı gücünün bir kısmının geçici olarak bireysel alana çekilmiş olabileceğinden söz eder.[10]

Ama özerk bir ahlakın mümkün olmadığını söyleyen de oydu. Birey de toplumdan yapılmıştır: Kapitalist toplumda özel hayatın sığınabileceği bir doğruluk bölgesi yoktur. “Antitez" adlı fragmanında, bu dünyadan çekilme jestinin bile yadsıdığı dünyanın özelliklerini taşıdığını söyler: İnsan “kendi

yaşamını doğru bir varoluşun çelimsiz ve kırılgan imgesine uygun olarak kurmaya çabalarken, imgenin hem kırılganlığını hem de hiçbir zaman gerçek yaşamın yerini tutamayacağını aklından çıkarmaması" gerekir. Aksi takdirde insanın başkalarından daha doğru bir hayat sürdüğü iddiası kişinin özel çıkarını gizleyen bir ideolojiye dönüşür. "Tek sorumlu davranış biçimi," diye bitirir fragmanı Adorno, "kendi bireysel varoluşumuzu bir ideolojiye dönüştürmekten kaçınmak"tır. Bu dünyada bir sığınak varmış gibi yaşamaktan, bir sığınak olabilirmiş gibi yazmaktan uzak durmak gerekir. ᵘnlü cümle "Evsizlere Sığınak"ın sonundadır: "Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz."[24]

Bu cümle üzerine sonraki yıllarda da düşünmeyi sürdürdü Adorno. 1963'te ahlak felsefesi derslerine başlarken öğrencilerine şöyle sorar: "Doğru hayat gerçekten mümkün mü, yoksa 'yanlış hayat, doğru yaşanamaz' iddiasıyla mı yetineceğiz?" °ğrencilerin en azından bazıları Adorno'nun dersine doğru hayat hakkında özel ya da siyasi hayatlarında işlerine yarayacak pratik bir şeyler öğrenme ümidiyle gelmiştir. Daha ilk derste onlara, bu tür ihtiyaçlara cevap verecek bir kılavuzun kendisinde olmadığını söyler Adorno. Onlardan bir doğru yaşama planı oluşturmalarını beklemiyordur. Doğru hayat denen şeyin sorunlu doğasını yumuşatan, ahlakın çelişkileriyle yüzleşmemek için sanki ahlak değilmiş gibi yapan bir "etik"e çekilmelerini de beklemiyordur. Onlardan beklediği, ahlak felsefesinin can alıcı sorununu, bireyle genelin ilişkisini gözden kaybetmeden ahlak felsefesinin barındırdığı çelişkilerle yüzleşebilecek cesareti edinmeleridir. Daha fazlasını dürüst kalarak vaat etmesi mümkün değildir, çünkü hayatın kendisinin bu kadar şekilsizleşmiş olduğu bir dünyada kimse doğru bir hayat yaşayabilecek durumda değildir. "Belki de söylenebilecek tek şey," der Adorno son derste, "bugün doğru hayatın, en ileri zihinlerin iç yüzünü görüp eleştirel olarak teşrih ettikleri yanlış hayat biçimlerine direnmekten ibaret olduğudur." Son dersin son cümlesi şudur: "Bugün ahlak dediğimiz her şey dünyanın organizasyonu meselesiyle iç içe geçer. Hattadoğru hayat arayışının doğru siyaset biçimi arayışı olduğunu bile söyleyebiliriz." [25]

Bu derslerden geriye, Adomo'nun elli yıl önce öğrencilerine sorduğu, bugün bizi de uğraştırmaya devam eden sorular kaldı: Bazen adaletsizliğin tam da kendini doğru, başkalarını yanlış gördüğümüz noktada ortaya çıkabileceğini fark etmemiş olabilir miyiz? Kendi sınırlarımız üzerinde

düşünerek bizden farklı olanların hakkını vermeyi öğrenebilecek miyiz? Bir de yanlış hayat üzerine ahlak felsefesine yol gösterebilecek bazı saptamalar: Dünyayı değiştirmek için ona bulaşmamız gerekir; ona bulaşmaksa yanlışın bize de bulaşması demektir. Ne kadar radikal olursa olsun ahlaki eylem kendi imkânsızlığını gizliyorsa yalan içerir. Bütünün çıkarıyla bireyinki arasındaki uzlaşmazlığı görmezden gelen bir ahlak kaçınılmaz olarak barbarlığa varır. Ahlaki davranış pekâlâ gizlenmiş bir bencillikten, bir cezalandırma arzusundan, hatta düpedüz hınçtan kaynaklanabilir. Vicdan bizi her zaman vicdanlı bir yere götürmez: “Bir vicdanımız olmalıdır, ama kendi vicdanımız üzerinde ısrar etmeyebiliriz."[26]

Bugün vicdanı konuşurken keşke karşımızda Tolstoy kadar kuvvetli bir figür, o kadar rahatsız bir vicdan olsaydı. Madem yok, onunla tartışacağız. Yalnızca sadeliği ararken fazla gürültü çıkardığı için değil, yokluğu ulaşılması gereken bir varlıkmış gibi gösterdiği, ahlak probleminin “dünyanın organizasyonu"yla iç içe geçtiğini görmezden geldiği için de doğruya uzak düşmüştü Tolstoy vicdanı. Keşke gerçeklerle doğrular arasındaki bağı koparıp atmasa, estetikle ahlakı birbirinden bu kadar uzaklaştırmasa, yeni bir dinsel öğreti kurmak yerine kendi doğrusu olmayan yanlışına Anna Karenina' nınkine baktığı gibi dimdik bakabilseydi Tolstoy.

“Evsizlere Sığınak"ta kendi evimizi ev olarak görmemenin ahlakın bir parçası olduğunu söylüyordu Adomo. Tolstoy için eklemek gerekir: Kendi evsizliğimizi ev olarak görmemek ahlakın bir parçasıdır. Bir çözüm değil, problem cümlesiydi Adomo'nunki: Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz.

Notlar

1

The Arcades Project [Nla, 1], s. 459. 8. A.g.y.

2

arasında bölünmüş olduğundan ilk söz eden, “Denemenin Biçimi ve Doğası Üze-

3

rine”de (Ruh ve Biçimler) György Lukacs'tı: “Deneme bir zamanlar varolan bir

4

şeyi bütün tekilliğiyle sonsuzlaştırabilmek için tüm dünyayı kuşatır.” Aynı yazıda, denemenin imgesel düşünceyle kavramsal olan arasında parçalanmış olduğunu da söylüyordu. Deneme kavramsal düşüncenin “saf yükseklikleri”nde rahat edemeyecek kadar biçime gömülmüştür; ama bir kitabın, bir resmin, bir şiirin açıklanmasıyla yetinmeyecek kadar da “yüksekler”de dolaşır - çok fazla şeyi görür, bunları ilişkilendirmeye çalışır: “Deneme gönüllü hizmet yapamayacak kadar zengin ve bağımsız, kendi başına bir biçim edinemeyecek kadar zihinsel ve çokbiçimlidir.” Ama denemenin parçayla bütün arasındaki bölünmüşlüğüne tahammül edemeyen de Lukacs olmuştu. Esas ününü borçlu olduğu denemelerini (SO'lerde modemist yazarları hayatın gerçekçi resmini yapmıyor olmakla suçladığı yazılan) kaskatı bir “bütün”ün emrine verdi Lukıics. Tekilin haklarını savunmak (“Biçim Olarak Deneme”de) Adomo'ya düştü. Denemeyi deneme yapan, diyordu Adomo, “değişken ve geçici şeylerin felsefeye layık olmadığı” fikrine başkaldırması, geçiciliğe yapılmış bu çok eski haksızlığın “geçici olanı kavramın içinde bir kez daha mahkûm etmekle tekrarlanmasına” isyan etmesidir. Düşüncenin tikel bir kültürel nesneyle genel kategorileri örnekleyebildiği ölçüde ilgilenmesine itiraz ediyor, düşüncede soyutlama düzeyi yükseldikçe uçup giden içeriklerin böylece uçup gitmesine karşı çıkıyor, bir kavramlar ortamında hareket etmesine rağmen “kaya gibi kavramların boşluk bırakmayan düzeninin içeremeyeceği şey”in peşine düşüyordur deneme. Adomo aynı yazıda Lukacs'ı, geç dönem denemelerini “sistematik olarak kuramdan türetmek”le

eleştirir. Luk:ics, “Denemenin Biçimi ve Doğası Üzerine”, çev. Nurdan Gürbilek, Defter, Ekim-Kasım 1987, sayı 1, s. 105-48. Theodor W. Adomo, “Biçim Olarak Deneme”, Edebiyat Yazıları, çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 2004, s. 13-39.

12. TheodorW. Adomo, ‘“l 9. Yüzyılın Başkenti Paris' Üzerine” ve “‘Baude- laire'de Bazı Motifler' ve ‘Baudelaire’de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i’ Üzerine”, Walter Benjamin Üzerine, çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: YKY, 2[A]M, s. 121ve 137-40.

5

Theodor W. Adomo, “Walter Benjamin’in Portresi”, “Benjamin'in Yazılarına Giriş” ve “Hatıralar”, Walter Benjamin Üzerine, s. 9-23, 31-46 ve 69-74.

6

Michel Foucault HapishaneninDoğuşu’nda, eğer Robespierre’in çağdaşı olsaydı Lacenaire 'in yasa karşıtlığının politik bir biçim kazanacağını söyler. Eğer bir kuşak önce doğmuş olsa, bu iyi eğitimli ama tutunamamış küçük burjuva muhtemelen bir Jakoben, bir kral katili olacaktır. Oysa (Stendhal’in Kırmızı ve Siyahının kahramanı) Julien Sorel’in çağdaşıdır Lacenaire; yasa karşıtlığı onda hırsızlık ve cinayet biçimini almıştır. Discipline andPunish: The Birth ofthe Prison, çev. Alan Sheridan, Londra: Vintage Books, 1979, s. 284.

7

Suç ve Ceza’dan yaptığım alıntılarda şu iki çeviriden yararlandım: Suç ve Ceza, çev. Güler Dikmen, İstanbul: Oda, 3. basım, 1998 ve Suç ve Ceza, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim, 2014. Tolstoy için: Savaş ve Barış, 2 cilt, çev. Leyla Soy- kut, İstanbul: İletişim, 2003.

8

Vergfes 'in kendi cümleleri şöyle: “(Raskolnikov] Kendisine Napoleon'u örnek almıştı. Neydi yani iki zavallı beden, Vendemiaire'deki cesetlerin yanında? Neydi 300 ruble ve birkaç önemsiz mücevher, General Bonapaıte’ın,

9

şahsi iç savaş bütçesini beslemek için Cumhuriyet kasasından söküp aldığı İtalya ordusunun milyarları yanında? Fark, Napoleon'un, hem

Vendemiaire'de hem İtalya’da, kendi kendine sorular sormamış olmasıydı. Halkın üzerine topla ateş açmak sadece balistik bir sorun yaratıyordu ve her tür yasallığın silip süpürüldüğü yollardan süratle ilerleyebilmek için para şarttı.” Savunma Saldırıyor, çev. Vivet Kanetti, İstanbul: Metis, 5. basım, 2014, s. 36. ge Çelik, İstanbul: Metis, 3. basım, 2014, s. 32.

10

A.g.y., s. 32.

11

Bu yazıyı yazdığımda Vergfes hayattaydı. Altı ay sonra 2013'te 88 yaşında öldü.

12

12 Eylül döneminde Kahramanmaraş Sıkıyönetim Komutan Yardımcısı olan emekli tümgeneral Yusuf Haznedaroğlu'nun, Radikal gazetesi için kendisiyle konuşan İsmail Saymaz'ın sorularına verdiği cevaplar iyi bir örnektir: Oğlumu Öldürdünüz: Arzederim, İstanbul: Postacı, 2012, s. 273-9.

14 Vergfes, a.g.y., s. 106-7.

14 Dostoyevski'nin, yayımcısı Katkov'a yazdığı mektuptan aktaran Joseph Frank, Dostoyevsky: A Writer in His Time, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2010, s. 460-1.

13

Rene Girard, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki, çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis, 2. basım, 2007, s. 233-5.

14

uçüncü yorum, J. M. Coetzee ’ninki olurdu. Coetzee ’ye göre

Dostoyevski' yi (ve son yıllarında Tolstoy'u) kutsala sığınmaya yönelten, sektiler dünyada itiraf yoluyla doğruya ulaşmanın imkânsızlığını görmüş olmalarıdır. İtirafın sonu yoktur: İtiraf itirafa yol açıyor, itirafın kendisinin de itiraf edilmesi gerekiyordur. Bu kitabın son denemesinde (“Orpheus Çıkmazı”) bunu daha ayrıntılı olarak düşünme fırsatımız olacak. Coetzee, “Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rous- seau, Dostoevsky”, Doubling the Point: Essays and lnterviews, yay. haz. David Atwell, Cambridge: Harvard University Press, 1992, s. 251-93.

15

Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine’’, Son Bakışta Aşk, s. 41 ve 47.

16

Orgeneral Kenan Evrenin Söylev ve Demeçleri: 12 Eylül 1980 -12 Eylül 1981, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1981.

17

Lev Tolstoy, /t/raflarım, çev. Orhan Yetkin, İstanbul: Kaknüs, 1999, s. 16.

18

Tolstoy’un romanlarından yaptığım alıntılarda şu çevirilerden yararlandım: Savaş ve Barış, çev. Leyla Soykut, İstanbul: İletişim, 2003; Anna Karenina, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim, 2002; Diriliş, çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2009.

19

Tolstoy, Bilgelik Takvimi, çev. Alp Aker, İstanbul: Kaknüs, 2001, s. 11.

20

Rosa Luxemburg, Tolstoy’un Yolu, çev. Zekiye Hasançebi, İstanbul: Yazı- Görüntü-Ses, 2003, s. 29.

21

Romain Rolland, Tolstoy, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Multilingual, 2001, s. 148.

22

Sergey Tolstoy, Oğlu Tolstoy’u Anlatıyor, çev. Emine Opan, İstanbul: Düşün, 1990, s. 299.

23

Theodor W. Adomo, Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar, çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 7. basım,

2012, s. 15-19.

24

A.g.y., s. 29-30 ve 43.

25

Theodor W. Adomo, Ahlak Felsefesinin Sorunları, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2012, s. 163 ve 172.

26

A.g.y., s. 165.

Yoksulluk Lekesi Orhan Kemal’in Çocukları

“uzülme, anne, Allah bizi fakir düşürdüyse, bu bir bakıma benim hakkımda hayırlı olacaktır.

Ben şımarık, haylaz, okul kaçağı, dikbaşlı bir çocuktum. Fakat şimdi büsbütün başka bir çocuk oldum.”

Kemalettin Tuğcu, Yuvadan Uzak

“Haysiyet, şeref, namus ... Evet ama, yenir miydi bunlar, içilir mi?”

Orhan Kemal, Küçücük

BUGÜN büyük şehir caddelerini dolduran sokak çocukları görüş alanımıza altmış yıl önce Kemallettin Tuğcu romanlarıyla girmişti. Tuğcu’nun talihsiz çocuk hikâyelerinin ilki, 1955'te yayımlanan Sokak Çocuğu’ydu. Sonrası hızla geldi: Viranelerde barınan, köprü- altlarında geceleyen, hayatını kâğıt toplayarak, yük taşıyarak, çıraklık ve işportacılıkla kazanan çocukları anlattığı Sokaktan Gelen Çocuk, Zavallı Çocuk, Izdırap Çocuğu, Küçük işportacı, Küçük Çırak gibi üç yüzü aşkın romanıyla orta sınıfın yoksulluk algısını onyıllar boyunca neredeyse tek başına şekillendirdi Tuğcu. Yuvadan uzak düşmüş kaybeden adaylarının ana baba desteği olmadan ayakta kalmalarının; çalışkanlıkları, faziletleri ve ustalarının yardımıyla yırtmalarının hikâyeleri. “Zavallı çocuk"un tuttuğunu koparan bir erkeğe dönüştüğü şehir masalları.

“Masal" diyorum, çünkü bu hikâyelerde yoksulluk bir toplumsal adalet problemi olarak değil, çocuğun erdemleri sayesinde üstesinden geleceği bir kişisel talihsizlik olarak anlatılır. Tuğcu hikâyesi her şeyden önce bir “ölü baba" anlatısıdır. Baba ya gerçekten ölmüştür ya da fiilen ölüdür. Hapse düşmüştür; kendini kumara ya da içkiye vermiştir; ya da başka bir kadına kapıldığından ailenin başında değildir. Ya da bir yangın çıkmış, babanın dükkânını yalayıp yutmuştur. Büyüme çağındaki oğlanın bu bir ayağı boşta kalmış Oidi- pal üçgene rağmen büyümesinin masalıdır Tuğcu hikâyesi. Çocuk üçgenin boşlukta sallanan kenarını büyük bir gayretle yerine çakacak, babanın yerine ustayı geçirecek, olmadı kendisi ustalaşıp boşluğu erken yaşta kendisi dolduracaktır.

Masalda epey gözyaşı vardır. Ama sonunda kahramanı bekleyen bir çifte ödül de vardır. Birincisi: Oidipal üçgen çocuğun alınteriyle yeniden çizilir; kazasız belasız yetişkinliğe adım atar çocuk. İkincisi: Bileğine taktığı altın bilezik sayesinde çıraklıktan kalfalığa, kalfalıktan ustalığa geçip yoksulluğu

alt eder. Bu çifte başarıda masalsı talih dönüşlerinin payı yok değildir: Çocuğun yanına sığındığı yaşlı dede bir yere yüklü miktarda para gömmüştür; para çocuğa kalır. Baba ölmeden çocuğa miras bırakmıştır; çocuk mirasa konar. Baba aslında iflas etmemiş, çocuk hayatı tanısın diye numara yapmıştır; çocuk hem babaya hem paraya kavuşur. Ama talihin dönmesindeki esas etken çocuğun dürüstlüğü, azmi ve cesaretidir. Bu yüzden “masal" diyorum: Kışın dondurucu soğuğuna, kazancına göz dikmiş kötü kalpli adamlara, onu dilenmeye zorlayan değnekçilere rağmen sonunda yoksulluk imtihanını başarıyla verir çocuk. İş güç sahibi olur; babadan kalma evi müteahhide verip

daire sahibi olur; bazen de iyi bir kız bulup evlenir.

Tuğcu hikâyesinin vaktiyle okurunu yakalayabilmiş olmasının nedeni, Türkiye’de orta sınıfın kendini yoksullardan henüz kalın çizgilerle ayrıştırmamış olmasıydı. Kanaatkârlık, tutumluluk, çalışkanlık gibi değerleri önemseyen, “kardeş payı" kavramını henüz sözlüğünden çıkarıp atmamış olan, şehre tutunmaya çalışan kimsesiz çocuklara henüz yabancı bir maddeymiş gibi bakmayan bir okurdan söz ediyoruz. Kent yoksulluğunun henüz tehlike ya da suçla değil, masumlukla bir arada düşünülebildiği bir iklimden: “Yoksul ama haysiyetli" kavramı okurun merhamet bölgesinde bir titreşime yol açabiliyor henüz.

Ama her merhamet hikâyesinin ardında bir korku hikâyesi kıpırdar. Tuğcu hikâyesinin görmüş geçirmiş ustaların, namuslu insanların oturduğu eski mahallenin methiyesi olduğuna bakmayın. Mahallenin apartmanların gölgesinde kaldığı, gecekonduların şehri kuşatmaya başladığı, yoksul çocukların iyi kalpli ustaların yanında değil, “el kapısı"nda çalışmaya başladığı yıllar bu yıllar. Tuğcu’nun gözünü yoksulluğa açmış çocuğu değil, hali vakti yerindeyken yoksulluğa yuvarlanan çocuğu anlatması boşuna değil. “Korku ve acıma” yoluyla katartik bir etki elde etmek üzere yazılmıştır Tuğcu hikâyesi. Erken yaşta okuyanlar bilir: Sıcak evinizde yoksul çocuğun hikâyesini okurken çocuğa acırsınız; ama aslında o çocuk olmaktan korkuyorsunuzdur. Sadece merhamet duygusuna değil, insanın ayağının altındaki toprağın her an çekilebileceği endişesine, şehirde kol gezen yoksullaşma korkusuna da seslendiği için orta sınıf okurunu kolayca yakalayabilmiştir Tuğcu.

Bir de boğazda düğümlenen lokmanın sonunda kayıp gitmesini sağladığı için. Hikâye bittiğinde çocuk büyümüş, yoksulluk geride kalmıştır. Ama

masalın esas müjdesi, yoksulluğun geride kalmış olması değil, çocuğun bunu ne kendi ne de başkalarının gözünde küçülmeden, suça ya da şiddete bulaşmadan, haysiyetini kaybetmeden başarmış olmasıdır. Hikâyenin başındaki temiz yürekli, gözü tok, başı dik çocuğun o kadar acıya, o kadar aşağılanmaya rağmen temiz yürekli, gözü tok, başı dik kalabilmiş olmasıdır. Hatta şımarık zengin çocuklarının yoksulluğu tattıkları için faziletli birer insana dönüşmeleridir. Tuğcu’nun okurunu, varlığın çocuğu şımarık ve küstah, yokluğun erdemli ve çalışkan yapacağına inandırmış olmasıdır. Zenginin parası varsa, yoksulun haysiyeti vardır, diyordur Tuğcu. Erken kaybeden, erken kazanır. Acı insanı büyütür. Çalışan karşılığını alır. Fakirlikte hayır vardır.[1]

“uzülme, anne," der Yuvadan Uzakta Tuğcu çocuğu, “Allah bizi fakir düşürdüyse, bu bir bakıma benim hakkımda hayırlı olacaktır. Ben şımarık, haylaz, okul kaçağı, dik başlı bir çocuktum. Fakat şimdi büsbütün başka bir çocuk oldum."[2]

2

Büyük şehrin yoksul çocuklarının tek anlatıcısı Kemalettin Tuğcu değildi. Aynı yıllarda Orhan Kemal de yazıyordu. Çocuk işçileri, çocuk mahkûmları, dilenci çocukları anlattığı “Uyku", “Çocuk Ali", “Propagandacı" gibi hikâyelerini Ekmek Kavgası 'nda (1950) topladığında henüz Tuğcu’nun Sokak Çocuğu yayımlanmamıştı.

Orhan Kemal de ısrarlı bir anlatıcıdır. Kardeş Payı 'ndaki (l 957) “Çocuk", “Aslan Tomson", “uç Arkadaş", Dünyada Harp Vardı’da- ki (1963) “Çikolata", “Fırlama", “Küçük Kovboylar", Önce Ekmek' teki (1968) “Bir Çocuk", “Çocuklar", “Tarzan", “Elli Kuruş" gibi hikâyeler de çocuk yaşta çıraklığa, işportacılığa, dilenciliğe başlayan, okuma fırsatı ellerinden alınmış, başkalarına imrenerek yaşamak zorunda kalan çocukları anlatır. Suçlu (1957) ve Sokakların Çocuğu ’nda (1963) okuldan alınıp işportacılığa zorlanan, babaevini terk edip ktanbul sokaklarında tek başına hayat mücadelesi veren Cevdet’in hikâyesi iki ciltlik bir roman olarak karşımıza çıkar. Sokaklardan Bir

Kız 'da (1968) aynı hikâyeyi bu kez bir konsomatrisin kızının hikâyesiyle iç içe geçirerek anlatmayı sürdürür Orhan Kemal.3

Aslında ne Suçlu ne de Sokakların Çocuğu Orhan Kemal’in güçlü yapıtları arasındadır. Bu gevşekçe dokunmuş romanlarda ne Bereketli

Topraklar Üzerinde 'deki büyük dönüşüm hikâyesini, ne 72.

Koğuş’taki insanın içine işleyen kederi, ne Eskici ve Oğulları’ndaki amelelik utancı üzerine keskin gözlemleri, ne Murtaza'daki kara mizahı ne de önce Ekmek'teki, Kardeş Payı’ndaki, Yağmur Yüklü Bulutlar’daki yoksulların ekmek kavgasıyla haysiyet savaşı arasında bölünmüş hayatlarına düşürülmüş sert ışığı buluruz. Bu romanların Tuğcu'vari bir melodramatik çekirdeğe yabancı oldukları da söylenemez. Orhan Kemal’in şehir romanlarının tekrarlayan klişeleri (hayırsız babalar, çıkarcı üvey anneler, histerik dul kadınlar, zampara müteahhitler, çirkin fabrikatör kızlan) bu romanlarda da vardır. °yleyse Sokak/arın Çocuğu’nun yazarını Sokak Çocuğu’nun yazarından ayıran, Orhan Kemal’i bir “sosyalist Tuğcu" olmaktan çıkaran şey ne? Biri çocuk edebiyatı, diğeri büyükler için yazıyor, demek yetmiyor: Birçok kişi Tuğcu’yla Orhan Kemal'i aynı yaşlarda okumuştur. Biri popüler edebiyat, diğeri iyi edebiyat demek de yetmiyor: Orhan Kemal popüler edebiyata çok da uzak değil. Daha önemlisi, iyi edebiyatı iyi yapan ne? Orhan Kemal’in yoksulluğa bakışını Tuğcu’nunkinden kalın çizgilerle ayıran şey ne?

İnsanların köyden Çukurova’ya, Anadolu’dan İstanbul'a doğru yer değiştirdiği bir büyük toplumsal dönüşümün yazarıydı Orhan Kemal. Kapitalizm denen büyük dönüşümün insanların iç dünyalarında yarattığı şiddetli depremin, imrendirme ve utandırma stratejilerinin gerçekçi anlatıcısı. Kendine yeterli köyün, kendi yağında kavrulan Anadolu’nun, kendi içinde yaşayıp giden mahallenin değil, kendini Çukurova’ya bakarak tanımlayan köyün, İstanbul’un aynasında gören Anadolu ’nun, apartmanların gölgesinde kalmış kenar mahallenin yazarı. Yoksulların yalnız yoksul değil, (Orhan Kemal’in zengin sözlüğüne başvurursak) aynı zamanda “kılıksız", “hımbıl", “pısırık", “ahmak", “sümsük", “sünepe", “uyuz", “uyuşuk" olarak görüldükleri, kendilerini de böyle görmeye zorlandıkları bir toplumun anlatıcısı.

Çocuklar da aynı dünyaya doğar. Herkesin kendinden başkası olmak istediği bir bovarizmin içinde yakalar Orhan Kemal yoksul çocuğu. Orhan Kemal'de oğlanlar Ayhan Işık, Eşref Kolçak, Lefter, kız çocukları Lana Tumer, Muhterem Nur, Türkan Şoray olmak ister. Büyük küçük bütün Orhan Kemal kahramanları onlara yepyeni bir hayat sunacak bir eşyanın hayaliyle yaşar: Mavi bir Desoto’ya binmek, Stradivaryus marka keman çalmak, kırmızı bir bisikletle dolaşmak, jarse külotlar giymek, Puro

sabunuyla yıkanmak ister. Tuğcu’nun imrenme nedir bilmeyen “büsbütün başka" çocuklarının yerini Orhan Kemal’de büsbütün başka olabilmek için macera romanlarına, kovboy filmlerine, gangster hikâyelerine (iki Çocuğun Devriâlemi’ne, Kırmızı Eşarp Çetesi’ne, Demir Maskenin intikamı' na) sığınan çocuklar almıştır. Tuğcu çocuğu kaderin kendisini bambaşka biri yapacağına inanır; Orhan Kemal’inki kaderi yenebilmek için bambaşka biri olmayı ister. Sonuç’da Cevdet ne içinde büyüdüğü mahalleyi ne boynuna asılan işporta sandığını ne de el kapısında çalışmayı sever. Kalfa ya da usta değil, Pekos Bili, Arsen Lüpen, Billy the Kid ya da Aslan Tomson olmak ister. Aynı romanda Kos- ti’nin gönlünde Frank Sinatra gibi ünlü bir şarkıcı, Cevriye’ninkinde mavi ipekten elbisesi, san saçları, kar gibi beyaz teniyle Aslan Tomson’un sevgilisi Nelli yatar.

Orhan Kemal genç okurunu, acının bu dünyada ödül getireceği fikrine alıştırdığı için değil, sonu hüsranla bitse de bir kaçış planına yer verdiği için yakalar. Swç/w’da Cevdet (tıpkı iki Çocuğun Devriâ- /emi’ndeki Jano’yla Yanik gibi) üç bacalı bir vapura atlayacak, Atlantik’in dev dalgalarını aşıp yüzü damgalı adamların memleketi Amerika’ya gidecek, beyaz dikişli blucini ve belinde tabancasıyla New York’a ayak basacaktır. Ama Orhan Kemal’i gerçekçi kılan şey de bu hayallerdedir. Kaçış planı aslında bir dönüş planıdır; uzun dolambaçlı bir yoldan bir rövanş hazırlığı. Cevdet (tıpkı Kırmızı Eşarp Çetesi filminde olduğu gibi) Amerika’ya ayak basar basmaz bir fabrikatörün oğlunu haydutların elinden kurtaracak, ertesi gün bütün gazeteler bu cesur Türk çocuğunun resimlerine yer verecek, işte o zaman bütün dünya, bütün Türkiye, bütün İstanbul —çember adım adım daralıyor— nihayet bütün mahalle Cevdet’in kim olduğunu anlayacak, onu vaktiyle “pis işportacı!" diye aşağılayanlar yerin dibine gireceklerdir. Ya da Cevdet Amerika’da banka soyacak, yıllar sonra cebinde para, yaranın açıldığı yere, mahalleye geri dönecektir. İşte o zaman kızlar baba parası yiyen “pandispanya"lan değil, belinde tabanca fırtına gibi ata binen, bir yumrukta on kişiyi yere seren “yıkıntılar çocuğu" Cevdet'i seçecektir. Utandıranı utandırma planı. Bir muhteşem dönüş hayali: “Beni tanıdınız mı?"

Muhteşem dönüş Orhan Kemal’de yalnız çocukların değil, büyüklerin de hayalidir. Bereketli Topraklar Üzerinde'de Yusuf ırgatlık yapmak üzere gittiği

Çukurova’dan üstünde lacivert takım, ayağında yumurta ökçe, ağzında gümüş ağızlık bambaşka bir Yusuf olarak dönüp kahvedekilerin karşısına dikilir. Yüz Karası ’nda dondurmacı İlyas, oğlunun doktor çıkıp şehrin en şık caddesine muayenehane açtığı günün hayalini kurar: Mahalleye bir çeşme yaptıracak, vaktiyle kendisini horgörenlere çeşmeden su içirmeyecektir. Aynı romanda, okulu bırakmak zorunda kalan küçük oğul da hayal kurar: Bir kamyona atlayıp İstanbul’a gidecek, büyük bir futbol takımına girecek, elinde ona “yüz karası" diyenleri utandıracak hediyelerle dolu bavul, kasabaya geri dönecektir. Yalan Dünya'da hayal kurma sırası, pazarcının kızı Neriman'dadır: Babası ölünce İstanbul’a gidecek, bir gün bir iş çıkışı Beyoğlu’nda bir rejisöre rastlayacak, adam ona kartını uzatacak, ama o hayır, cevap bile vermeden yürüyüp geçecektir.

Şu da Orhan Kemal’in kendi ilkgençliğinden izler taşıyan Avare Yıllar’daki dönüş hayali. Doğrudan “iri gövdeli korku"yu, çocuğu acı sözleriyle aşağılayan babayı hedef alıyor: “Memlekete dönmüşüm. Tekrardan okul, liseyi falan bitirmişim, subay olmuşum. Aradan yıllar geçmiş.. Rütbem hızla yükselmiş, paşa olmuşum... Günün birinde bir savaş patlamış... Bir gün huzuruma bir ihtiyar getirirler, saçı sakalına karışmış bir ihtiyar... Boyuna elime ayağıma kapanır, paşam paşam diye yalvarır. Hüviyetini tetkik edince hayretler içinde kalının ve etrafımdakilerin şaşkın bakışları önünde ihtiyarın boynuna sanlının: ‘Babacığım, babacığım ..•’ derim, ‘ben, senin oğlun!'"

Bir de “İzin Günü"nün (Kardeş Payı) Garson Rıza’sı var. İzin gününde fırıncıyla birlikte iki kadın ayarlayıp Boğaz’da bir lokantaya giderler. Rıza kendini kadınlara müteahhit olarak tanıtmıştır. Şampanya güzeldir, servis iyidir, garsonlar saygıyla önünde eğilirler. O sırada Rıza’nın gözüne peçetedeki şarap lekesi takılır. Dönüşün “muhteşem" olabilmesi için atılması gerekli son adım: Rıza patronu çağırtır; arkadaşının, sofradaki kadınların, telaş içinde koşuşturan garsonların önünde peçeteyi adamın suratına fırlatır. °nceki gün bardak kırdı diye patrondan yediği fırçanın öcü izin gününde de olsa alınmıştır.

3

Benjamin Tek Yön'deki bir fragmanında Almancadaki “Yoksulluk kimseyi

lekelemez" özdeyişinin bir yalan içerdiğini söyler: ‘“Yoksulluk kimseyi lekelemez.’ Pek iyi, pek hoş. Ama onlar lekeliyor yoksulu. Lekeliyorlar, sonra da bu küçük özdeyişle avutuyorlar. Bu da bir zamanlar belki geçerli olan, ama çok uzun zamandır anlamını yitirmiş özdeyişlerden biri. Aynı durum ‘Çalışmayana ekmek yok’ yollu vahşi özdeyiş için de geçerli. İnsanı besleyecek işlerin bulunduğu zamanlarda lekelemeyen bir yoksulluk da vardı, sakatlıktan ya da başka bir talihsizlikten kaynaklanan. Ama milyonların içine doğduğu, yüzbinlerin yoksullaşma sonucu içine çekildikleri bu mahrumiyet gerçekten lekeliyor."

Yoksulluğun bir utancı da beraberinde getirdiğinden söz ediyordur Benjamin: “Nasıl bir adam tek başınayken çok şey çekebilir ama bunu karısı gördüğünde, ya da karısı aynı şeyi çektiğinde farklı bir utanç duyarsa, aynı şekilde yalnızken çok şeye, gizleyebildiği sürece de her şeye tahammül edebilir. Ama ailesi ve hemşerileri üzerine devasa bir gölge gibi düştüğünde, kimse yoksullukla ban- şamaz."[3] “Fakirlik ayıp değil" gibi iyiliksever teselli cümleleri, yoksulu yoksulluğun hayatında aslında bir şey değiştirmediğine inandırmaya çalıştığı, yoksulların maruz bırakıldığı utancı perdelediği, ortada bir sorun yokmuş, birileri yoksul insanı lekelemiyormuş gibi yaptığı için bir yalan çekirdeğine sahiptir.

Türkçede bu lekeyi çok az yazar Orhan Kemal kadar iyi anlatır. Eskici ve Oğw//arı’nda demircilik ve eskicilik işleri para getirmeyince aile üyeleri ameleliğe başlar. Zor işe, sıcağa, hatta sıtmaya razıdırlar; ama mahallelinin bakışları altında kamyona doluşup kütlü- ye gitmenin utancını bir türlü kabullenemezler. Avare Yıllar'da doğup büyüdüğü şehirde, arkadaşlarının gözü önünde sokak satıcılığı yapmak, anlatıcı için “müthiş bir ayıp"ı da beraberinde getirir: “Hâkim olan ölçü onların ölçüsüydü. Ben bu ölçüye göre hem ahmak, hem çirkin, hem de zavallıydım. Şu halde, onlardan kaçmak, gözlerine görünmemek, delik papuçlarımla, paçaları tiftiklenmiş pantolonumu onlara göstermemek zorundaydım." Utancın kendisini bir “sümüklüböcek"e dönüştürdüğünü anlattığı yer de burası: “Onlardan birinin bakışını ne zaman hissetsem, tüylerim dikiliyor, içimden soğuk soğuk bir şeyler akmaya başlıyor, kulaklarımda vınıltı, gözlerimde seyirme başlıyor, ellerim buz kesiliyor, ufaldığımı, kambur burnumun büsbütün kamburlaştığını ve çirkinleştiğini sanıyordum ... Sen onların arasında, kabuğunun içine çekilmeye mecbur bir sümüklüböceksin, anladın mı?"

Utandırmanın bir sınıfsal strateji olarak nasıl işlediğini Orhan Kemal kadar içerden, onun kadar ısrarla anlatan çok az yazar vardır. Okurları, Orhan Kemal sözlüğünde “imrendirmek" anlamına gelen onlarca sözcük bulunduğunu fark etmişlerdir. Bir Orhan Kemal hikâyesinde sadece zenginler yoksullara değil, yoksullar da yoksullara “hava atar", “fiyaka söker", “kurum satar", “çalım atar", “sükse yapar", “caka satar", “fort atar", “zort çeker." Müteahhidin kızı avu-katınkini, avukatın kızı noterinkini, noterin kızı pazarcınınkini, pazarcının kızı çamaşırcınınkini “burunlar." Orhan Kemal’de utandırma savaşları yalnız merkezde değil, “Kenar Mahalle"de de (Kardeş Payı) bütün şiddetiyle devam eder. Yoksullar bacak bacak üstüne atıp “düşman utandıracakları" günü hayal eder. Çocuğu subay çıkan, çocuğu ırgat olana bakarak “yürek soğutur". Yoksullar, başkaları onlara bakıp yürek soğutmasın diye yoksulluklarını belli etmez.

Orhan Kemal'de utanç bizi dönüp dolaştırıp Orhan Kemal sözlüğünün bir başka vazgeçilmezinin, “haysiyet"in önüne bırakır. Tuğcu’da gördük: Yoksulun doğuştan yazgılı olduğu bir içsel cevher, dokunulmaz bir yoksulluk aksesuarı, bir teselli mükâfatıydı haysiyet. Talihsiz çocuk başından geçen onca kötü şeye rağmen haysiyetini kaybetmiyor, tersine haysiyete yoksulluk sayesinde kavuşuyordu. Zenginin parası varsa, yoksulun haysiyeti var, diye yatıştırıyordu okurunu Tuğcu. Orhan Kemal’in de “yoksul ama haysiyetlinin yakınlarında dolaştığı anlar yok değildir. Dilenmeyi kendisine yediremeyen, sadaka verenlere küfür yemiş gibi bakan, yapılan yardımları “ben dilenci değilim!" diye geri çeviren, utandınl-dıklan zaman sokağı babaevine tercih eden çocuklar. “Kırmızı Mantolu Kadın"ın (Kardeş Payı) kendisiyle yatmaktan vazgeçen adamın parasını “Elim ayağım tutuyor, sadakaya ihtiyacım yok!" diye geri çeviren orospusu. “Garson"un (Yağmur Yüklü Bulutlar) çoluk çocuk insanın belini büker, düşmana el açtırır diye evlenmeyen garsonu. “Elli Kuruş"un (Önce Ekmek) borcuna ölümüne sadık gazeteci çocuğu. “Dönüş"ün (Ekmek Kavgası) açlığını karısına hissettirmemek için nefsiyle savaşan yoksul adamı. 72. Koğuş’un “azarlanmaktansa kurşun yemeğe" razı olan Ali Kaptan'ı.

İnsanın kendini kurcalanmış ya da değersizleştirilmiş değil, değerli hissedebilmesi, lekesiz bir varlık olarak görmesi, başını dik tutabilmesidir Orhan Kemal'de haysiyet. Büyük fark, Orhan Kemal’de haysiyetin yoksulluğa hiçbir zaman Tuğcu’daki kolaylıkla (“yoksul ama haysiyetli"deki kısacık ama dönüşüyle) eklenmiyor olmasıdır. Yoksullukla

haysiyet arasında doğal bir eşleşme değil, zorlu bir çatışma vardır. Önce Ekmek'in yazarından söz ediyoruz. Şu, bir Orhan Kemal sorusu: “Haysiyet yenir mi, içilir mi?"

Orhan Kemal'in başkasının önünde eğilmemek için açlığı göze alan, sadaka kabul etmeyen yoksullarından söz ettim. Ama Orhan Kemal'de bize haysiyeti en çok düşündüren pasajlar, bu tür olumlu haysiyet göstergeleri değil, olumsuz olanlardır. Başın inadına dik tutulduğu değil, çaresizce eğildiği anlar.[4] “Kırmızı Mantolu Kadın" da (Kardeş Payı) elli kuruş için koğuşun ortasında anadan doğma çiftetelli oynayan Bobi. “uç Arkadaş"ta (Kardeş Payı) zenginlerden para kopartabilmek için kendilerini açındıran çocuklar. “Simit"te (Yağmur Yüklü Bulutlar) kamını doyurabilmek için küçük bir çocuğun elindeki simiti kapıp kaçan adam. “Birtakım İnsanlar"da (Yağmur Yüklü Bulutlar) çöpte bulduğu küflü ekmek parçasını başkasına kaptırmamak için her şeyi göze alan yoksul mahkûmlar. Küçücük’te tüm umutlarını futbola bağlayan, ayağı kırılınca sevgilisinin orospuluk yaparak kazandığı paraya muhtaç kalan Erol. Soru, Erol’un sorusudur: “Haysiyet, şeref, namus... Evet ama, yenir miydi bunlar, içilir mi?" Şu soru Bobi’nin: “Ben dünyanın yüzkarasıyım, ama suç benim mi?" Şu da Bobi'nin: “Karnımı doyurabilmek için insanlığımı harcıyorum, görmüyor musun?"

Ekmeği haysiyete tercih eden Orhan Kemal kahramanlarının uç örneği Kanlı Topraklar'da karşımıza çıkar. Yalnızca karnını doyurabilmek için değil, “kanlı topraklar"a sahip olabilmek için de her yola başvuran Topal Nuri’ye göre yoksulun iç dünyadaki bekçisi, “bizi kendi içimizde kendimize takip ettirdikleri jandarma"dır haysiyet. Para, haysiyet ihtiyacını da giderecektir: “Milyonun olduktan sonra ne namusa, ne şerefe haysiyete, ne dine imana, ne de Allah’a ihtiyacın olur." Orhan Kemal’in Topal Nuri’ye yakınlık duymadığı açıktır. Ama “kâr duygusu"nun “ar duygusu"nu kovduğu bir düzende utancın neden hep yoksulun payına düştüğünü, haysiyet jandarmasının neden hep yoksul mahallelerde nöbet tuttuğunu sorgulamıyor da değildir. Aç kamına haysiyetten sözetmenin, tok kamına söz etmek kadar kolay olmadığını anlatır Orhan Kemal. İnsanın aynı anda hem karnının aç hem başının dik olmasının imkânsız değil, ama zor olduğunu anlatır. Adına “geçim dünyası" denen dünyada insanların karın tokluğunu başın dikliğine tercih edebileceğini anlatır. 72. Koğuş ’ta Ali Kaptan’ın kumarda kazandığı para sayesinde âdem baba koğuşundakilerin kamı doyup sırtı yatak gördükten sonra, ancak o zaman edepten, hayâdan,

ardan, namustan söz edecektir Orhan Kemal: “Toklukla birlikte 72. Koğuş'aedep, hayâ, ar, namus da girmişti." Önce Ekmek'in yazarının farkını da burada aramak gerekir: “Yoksul ama haysiyetli"deki avutucu “ama" bağlacını kesip atmış, toplumsal işbölümünde zenginin payına varlık, yoksulunkine haysiyet düştüğü yolundaki yaygın teselliyi bir teselli olmaktan çıkartmıştır Orhan Kemal.

Orhan Kemal’in çocuklarına dönebiliriz şimdi. Yoksul çocuğun imrenme dürtüsüyle haysiyetini koruma isteği arasında yaşadığı vahşi gelgiti “Çikolata" (Dünyada Harp Vardı) kadar iyi anlatan bir hikâye bulmak zordur. Mahallede, şekercinin vitrininin önündeyiz- dir. Vitrinde kırmızı, mor, mavi kâğıtlara sarılı çikolatalar vardır. Kamyon şoförünün kızıyla oğlu para biriktirmişler, günlerdir hayalini kurdukları çikolatayı almak üzere şekerciye gelmişlerdir. Ama yoğurtçunun kızı da ordadır; hayatında hiç çikolata yememiştir; şimdi de alacak parası yoktur. Kamyon şoförünün çocukları, yoğurtçunun kızına hava atmak isterler (“Bizim babamız kamyon şoförü, dünyayı dolaşır!"); ama imrendirmenin günah olduğunu duyduklarından (“Cehennemde katran kazanları, zebaniler") çekinirler. Çikolatayı bölüşmek de işlerine gelmez. Hikâyenin daha yoksulunun, yoğurtçunun kızının duyguları daha az karmaşık değildir. Çikolatayı tatma isteğiyle (“Çikolata çok mu tatlıydı acaba?"), imrendiğini belli etmeme (“Onu bana bedava verseler yemem!"), çikolataya duyduğu arzuyla çikolatayı değersizleştirme çabası arasında (‘İstersem alırım ama almam") gidip gelir. Sonunda iki kardeş ellerinde çikolata iştahla yiyerek uzaklaşırlar. Yoğurtçunun kızı onları görmemek için gözlerini yumar.

“Yoksulların Gözleri"nde yoksulları bir “gözler ailesi" olarak tarif etmişti Baudelaire. Yoksul babayla çocuğu ışıl ışıl bulvar kahvesini “gözleri araba kapıları gibi açılmış" seyrediyordur.[5] “Çikola- ta"da işte o açılmış gözü çaresizce kapatmaya çalışan çocuğu anlatır Orhan Kemal. Gümüş kâğıdın açıldığı, çikolatanın ağza atıldığı ânı görmemek, imrenme denen dizginlenmesi zor dürtüye dur diyebilmek için gözlerini yumar çocuk. Tam gidecektir, kaldırımın kenarında iki kardeşin buruşturup attıkları gümüş kâğıdı görür. Buruşuk topu sanki topmuş, sanki ilgilenmiyormuş, sanki oynuyormuş gibi atıp tutar. Atıp tutarak uzak bir sokağa sürükler. Kimsenin kendisine bakmadığından emin olunca topu açar ve kamı aç ama gözü tok, gözleri doğuştan kapalı Tuğcu çocuğunun hiçbir zaman yapmayacağı şeyi yapar, kâğıdı yalar.

Orhan Kemal üzerine yazanlar, onun aydınlık bakışlı, iyi yürekli, iyimser, merhametli bir yazar olduğundan söz eder. Yoksul kahramanlarının elinden tuttuğunu, onları koruduğunu, hatta kayırdığını söyler.[6] Orhan Kemal'in yoksul çocuklarını dev bir iyilik şemsiyesi altında topladığı doğru. Kız çocuklarını batakhane kapılarından çekip aldığı, oğlan çocuklarını falçatalarını kullanmaktan son anda vazgeçirdiği doğru. Ekmek ve haysiyet kavgasını vahşileştirmekten kaçındığı, (Arkadaş Islıkları 'nda "avarelik"e, "berduşluk"a, "serseri mayın"lığa duyduğu bütün sempatiye rağmen) yoksul gençlerin bırakın vahşileşmeyi, lümpenleşmelerine bile gönlünün razı olmadığı da doğru. Çoğu hikâyede sonunda bir Hyas Usta çıkar, "serseri ma- yınlar"a fabrikanın yolunu gösterir.

Ama yoksulları kayıran bir "Fakirlik ayıp değil!" şemsiyesi değil Orhan Kemal'inki. Orhan Kemal şemsiyeyi leke görünmesin diye değil; karanlık gerçeği gizlemek için değil; yoksulların utancından, alınganlıklarından, birbirlerine karşı çevirdikleri dolaplardan söz açarken, zaten yenik başladıkları bir dünyada onlar bunu yeni bir darbe olarak yaşamasın, zaten karınlar aç başlar eğilmişken gerçekler canlarını daha fazla yakmasın diye açmış gibidir. Tuğcu çocuğu leke tutmaz bir fazilet malzemesinden yapılmışsa, Orhan Ke- mal'inki mahalleden yapılmıştır. Orhan Kemal'in iyi kalpli yoksulları anlattığını söylerken kendimizi kandırmayalım. Tuğcu'nun efendi çocuklarının yerini Orhan Kemal'de "içlerinde bıçak gibi bir kıskançlık acısı"yla dolaşan, "köpük köpük öfke"sini bastırmakta zorlanan, ufacık bir kıvılcımda parlayıveren, kendilerine bakanlara "Ne bakıyorsun lan?" diye diklenen, sigaralarının dumanını vurdumduymaz apartmanlara, sanki her şey yolundaymış gibi ışık saçan vitrinlere, asfaltın üstünde yağ gibi kayan otomobillere doğru savuran, olmadı ana avrat küfreden alıngan çocuklar almıştır.

Merhamete gelince. Orhan Kemal için doğru sözcük "merhamet" değil. Çünkü zenginin fakire, üsttekinin alttakine dağıttığı bir şeydir merhamet. Hoşgörülü haminin bakış açısı. Orhan Kemal'de izine pek rastlamadığımız şey. [34] Yoksul çocukları anlattığı hikâyeleriyle kendi gençliğini anlattığı Babaevi ve

büyük bir yazar olabilirdi. O çocukların vahşetle emzire beslene nasıl vahşileşebildiklerini, iyice kıstırıldıklarında karanlığın yüreğine nasıl dalıverdik- lerini anlatabilseydi. Yüreği elverseydi. İyiliğin ahlakıyla bu

kadar dindar olmasaydı” (“Orhan Kemal'in Çocukları”, Radikal, 6 Şubat 2010).

34 Son yıllarda “merhamet” sözcüğünü içerimleri üzerine pek düşünmeden, ama sık sık kullanır olduk. “Sadaka” da gözünü “hak” sözcüğünün yerine dikti. Ama bu değişimdeki sınıfsal içeriği görmezden gelmeyelim. Birine acımanın, o kişiye yapılmış bir haksızlık içerdiğini söylemişti Adomo. Acıma kavramı, acına- nın “kendini içinde bulduğu negatif güçsüzlük konumunu üstü kapalı

Avare Yıllar arasındaki çarpıcı benzerlik bir fikir veriyor. Orhan Kemal kendi “küçük adam"lığını da aynı utanç sözcükleri, aynı kaçış hayalleri, aynı intikam senaryolarıyla anlatır. Beyrut sokaklarında iş ararken kendini iki Çocuğun Devriâlemi ’ndeki Janokadarkuvvetli, Yanik kadar kurnaz hisseden, üç bacalı bir vapura atlayıp Amerika’ya gitme hayalleri kuran, ünlü futbolcuların resimlerine baka baka hayal kuran bu kez kendisidir. Şehrin dış mahallelerinde amelelik yaparken, sigarasının dumanını köşklere doğru savurmaktan vahşi bir zevk aldığını söyleyen de kendisi.

Yine de esas fark, hikâyenin sonuna ilişkindir. Tuğcu çocuğu hızlandırılmış yoksulluk okulundan pekiyiyle mezun olur, Orhan Kemal’inkiler sınıfta kalır. Kaçış planı bir hayal olarak kalmaya mahkûmdur. Cevdet bir Jano ya da Aslan Tomson değildir; vapura adımını atar atmaz enselenir. Sokakların Çocuğu'nda sinema soygunu başarısız, zaten tabanca da oyuncaktır. Cevdet sübyan koğuşunu boylar; Pekos Bill’lik yerini cezaevi efeliğine bırakır. Lefter olmak isteyen oğlanlar ayak bileklerine yedikleri tekmeyle sahalara veda eder.

Orhan Kemal’in evet iyilikten yana, ama teselli kabul etmez gerçekçiliği en keskin ifadesine hikâyelerinde kavuşur. O hikâyelerde aslında hiçbir gelişme yoktur. Bir kadın kucağında çocuğu sokakta dileniyordur. Bir adam onu görür, bir şeyler düşünür, sonra yoluna devam eder. Hikâye bittiğinde kadın aynı yerde dileniyordur. Bir kasabaya filmciler gelir; arkalarında Lana Tumer olmak için yanıp tutuşan kızlar, çekip giderler. İstanbul’da bir sokak çocuğu gözlerini bir lokantanın vitrinindeki kocaman balığa dikmiş, engin denizleri, bayrağında kurukafa işli gemileri, tek kulağı küpeli korsanları düşünür. Mahallede çocuklar değnekten atlan, gazete kâğıdından kü- lâhları, beygir çene kemiğinden tabancalarıyla “kara yılana ölü- üüüüm" diye bağırarak geçerler. Trikoda çalışan kızlar günlük gazetelerin haftalık eklerindeki eldivenlere, pudriyerlere, kolyelere baka baka iç geçirir. Oğlan

çocukları ağları delecek, tribünleri ayağa kaldıracak müthiş şutun hayaliyle çakıl taşlarını rakip kaleye yollar. Lokantalardolup boşalır; minarelerde beş vakit ezanlar okunur; hiçbir şey değişmez.

Yakınlarda bir fabrika borusu öter. Tuğcu çocuğu iyi kalpli ustanın yanında bıkıp usanmadan çalışırken, Orhan Kemal'inkiler pres makinesinin başında,

olarak" muhafaza eder: "Acıma fikri ona duyulan ihtiyacı yaratan koşulları değiştirmekle ilgili hiçbir şey içermez." Ahlak Felsefesinin Sorunları, s. 169.

kömür ambarında, helanın ıslak tahtasında uyuyakalır. Şehrin üstünde yağmur yüklü bulutlar, bir an şimşek çakacak, hikâye aydınlanacak gibi olur, sonra tekrar kararır. Fakirlikte hayır falan yoktur. Orhan Kemal'in hikâyelerinde ne mahalleli o kadar iyi, ne yoksullar o kadar lekesiz, ne de son o kadar mutludur. Tuğcu hikâyesi talihsizlikten talih, yokluktan kuvvet, kötülükten iyilik doğacağını müjdeler. Orhan Kemal hikâyesi bunca yokluğa rağmen insanlar nasıl oluyor da iyi kalabiliyor diye sorar.

"uzülme anne, Allah bizi fakir düşürdüyse, bu bir bakıma benim hakkımda hayırlı olacaktır," diyordu Tuğcu çocuğu. Şu cümlelerse Orhan Kemal'in Cevdet'inin. Sokakların Çocuğu'nda, yine annesiyle konuşuyor çocuk:

"Ne yapalım? Allah alnıma bu kaderi yazmış... "

"Niye yazmış?"

"Onu biz bilemeyiz... "

"Allah nerede yazar anne?"

"Onu da bilemeyiz."

"Yazmasa olmaz mı?"

Şu da Avare Yıllar'dan: "Peki ama niçin? Biz ona ne yaptık da alınlarımıza bu kötü kaderi yazdı? Etrafımdakilerin iğneli bakışları neden? Yoksa Allah da onlardan taraf mı?" Bereketli Topraklar Üzerinde'de aynı soru: "Bu Allah da hep onların Allahı mıdır nedir? Fakir fukaraya garaz tekmil."

5

Büyük şehirlerdeki sokak çocuklarının sayısı hiç bugün olduğu kadar çok olmamıştı. Ama artık onlar şehrin tehlikelerine tek başına göğüs geren

talihsiz çocuklar olarak değil, şehri tehdit eden tehlikeli bir kitlenin uzantısı olarak görülüyorlar. Artık karşımızda Tuğcu’ nun fakir ama haysiyetli çocukları değil, Orhan Kemal’in elli yıl öncesinden haber verdiği gibi, hikâyeleri sübyan koğuşunda sonlanan suçlu çocuklar var. Son yıllarda “merhamet" sözcüğünü daha çok duyduğumuza bakmayın. Sınırlarını korumaya eskisinden çok daha düşkün olan orta sınıf için “korku ve acıma”daki korku bileşeni çok daha şiddetli artık. Zenginlerle yoksullar uzun zamandır aynı mahallede birbirini görerek yaşamıyor. Şehirdeki dönüşüm vicdan yükünü azalttı. Metropol

korkunun yeri, merhametin değil.

Bugünün karanlığına işaret eden Tuğcu değil, Orhan Kemal’di. Kavşaklarda araba camı silen, kâğıt mendil satan, lokanta önlerinde karınlarını doyurmamızı bekleyen sokak çocuklarına yakından bakın. Orada tam kaybedecekken başarıya koşan Tuğcu çocuğunu değil, (Orhan Kemal’in Suçlu’da Cevdet’i anlatırken kullandığı sözcüklerle söylersem) “mosmor öfkesi”yle Orhan Kemal çocuğunu göreceksiniz. Bir zamanlar Aslan Tomson, Lefter ya da Frank Si- natra olmayı hayal eden, bugün İbrahim Tatlıses, Ronaldo ya da Po- lat Alemdar olmak isteyen, karınlarını doyurmaya çalışırken başları eğilmesin diye diklenerek dilenen çocuklar. Bir Orhan Kemal hikâyesinden çıkmış gibiler. Tek farkla: Bugünün kenar mahalle çocuklarının, yoksul çıraklarının, göç mağduru sokak çocuklarının Sokakların Çocuğu’ndaki çocuksu Kırmızı Eşarp Çetesi’yle, Arkadaş Islıkları’ndaki “serseri mayın”lıkla yatışması imkânsız artık.

Peki, ama “yoksul ama onurlu” Tuğcu çocuğuna ne oldu? Son sığınaklarından biri 70’lerin arabesk şarkılarıydı. 80’lerde ünlü bir Türk küçüğüne dönüşen “ağlayan çocuk” posterinde bir an yeniden belirir gibi olmuştu. 1979’da Sızıntı dergisinin ilk sayısının kapağında o vardı. 2000’lerin başında Fazilet Partisi’nin “yoksulluk panelinin tanıtım posterinde yine o. Türkiye’nin eski ve yeni imtiyazlıları, “Avrupa yakası”yla “Anadolu yakası” arasındaki kültür savaşları bile onun desteğini aradı. Birileri için avamın, arabeskin, kitsch’in vazgeçilmez fonu; diğerleri için merhamet sembolü.

Ama imgenin parayla temas ettiği yer önemli. Tuğcu çocuğu benim aklımda en çok, 90’ların ortasında televizyonda gösterilen bir banka reklamındaki görüntüsüyle kaldı. Tuğcu’nun kitap kapaklarındaki çocuklar gibi temiz yüzlü, masum bakışlı, sarışın bir sucu çocuk. Bir damacana ve

birkaç bardakla işe başlıyor, liralar avucunda birikince bir tente birkaç tabure ayarlayıp işi büyütüyor, suyun yanı sıra limonata işine de giriyordu. Bir nostalji dokunuşuyla Türkiye kapitalizmine uyarlanmış, merhamet semtinde başladığı kariyerini girişimcilikte noktalamış Tuğcu çocuğu. “Fakirlik ayıp de- ğil”in “çalışan kazanır”a dönüştüğü an.

Ama ben bu yazıyı Orhan Kemal’le bitirmek istiyorum. İki hapishane hikâyesi; biri neşeli, diğeri kederli. °nce neşeli olanı: 1940’ ların sonunda yazdığı “Ekmek, Sabun ve Aşk”ta (Ekmek Kavgası) bütün gün ayna karşısında biryantinli saçlarını tarayan genç bir gardiyanı anlatır Orhan Kemal. Gardiyan bir gün hikâyenin anlatıcısından, içinde aşk üzerine vecizeler bulunan bir kitap ister. Anlatıcı, Kamelyalı Kadn'ı verir. Gardiyan bütün gece uyumaz; romandaki imkânsız aşk onu derinden sarsmıştır. Armand Duval’e üzülür; Mar-guerite için gözyaşı döker. Bu arada bir kadın mahkûma aşk mektupları yazar. Kadına ilahi aşktan, ebedi saadetten, tül kanatlı aşk perilerinden söz eder. Bir süre sonra cevap gelir: “Ben bu tür laflardan anlamam,” diyordur kadın: “Sen beni seviyorsan, ben de seni seviyorum demektir.” Mektup şöyle biter: “Eğer beni ciddi olarak seviyorsan, bana bir kalıp sabunla iki somun gönder.” Kadın açtır ve bitlenmiştir.

Mutlu sonla biten ender Orhan Kemal hikâyesinden biridir “Ekmek, Sabun ve Aşk.” Gardiyan önce bozulur; o kadına ilahi aşktan, kadın onaekmekten söz ediyordur. Yine de kadının istediklerini yollar. Sonunda gardiyanla kadın mahkûm evlenirler. Ekmek ve haysiyet değil ama “ekmek”, “sabun” ve “aşk” en azından bu hikâyede bir araya gelebilmiştir.

Hikâyelerden kederli olanına, 72. Koğuş ’un (1953) “azarlan- maktansa kurşun yemeğe” razı olan Ali Kaptan’ına gelince. Ne yazık ki bunun diğeri kadar aydınlık bir sonu yok. “Haysiyet” bu kez bütün olumsuz göstergeleriyle oradadır. “Bir bit, bir solucan, bir hamamböceği, herhangi bir tek hücreli gibi” yaşayan yoksul mahkûmları, cezaevinin alacakaranlık dehlizlerinde “korkak, haysiyetsiz, rezil, kepaze bir gölge” gibi dolaşan âdem babaları, “tekme yemiş köpek haysiyetsizliğiyle” yaşamak zorunda kalmış insanları anlatıyor- dur Orhan Kemal. Ali Kaptan onlardan biri değildir; kimseye ilişmez, kimsenin de kendisine ilişmesini istemez. Kumarda kazandığı parayla koğuştaki herkesin karnını doyurur. Adem babaların karnı doyup sırtı yatak görünce haysiyet kısa bir süreliğine koğuşu ziyarete gelmiş gibi olur.

Ama “aydınlık gerçekçi" bir roman değildir 72. Koğuş. Gardiyan Bobi, Ali Kaptan “enayi"sini söğüşlemek için, onu güzel Fatma'nın kendisine abayı yaktığına inandırır. Ali Kaptan Fatma’yla evleneceği günün hayaliyle yanıp tutuşur; koğuşun maskarası olur. Bobi, Fatma tahliye olup gittikten sonra da Ali Kaptan’ı Fatma’nın döneceğini söyleyerek kandırmaya devam eder. Paralar suyunu çeker, âdem babalar Ali Kaptan’ın yatağını, kunduralarını, ceketini, pantolonunu tek tek satarlar. Aylar geçer, havalar soğur, kar yağar. Koğuşun avluya bakan penceresine tünemiş, elleri camsız pencerenin demirlerinde Fatma’nın yolunu gözlerken donarak ölür Ali Kaptan.

Orhan Kemal’in en sert, en kurtuluşsuz hikâyelerinden biridir 72. Koğuş.

Ama okurunun önüne ufacık bir umut kırıntısı bırakmadan bitirmez Orhan Kemal. Koğuşun hemen önüne, karlar üzerine bir buğday tanesi düşmüştür. Şaşkın, ürkek bir serçe pencereye konar; sonra kendini taneye doğru bırakıverir.

“°nce ekmek," dediğine bakmayın. “Haysiyet yenir mi, içilir mi?" diye sorması, yoklukla haysiyet arasındaki teselli ipini koparmak için. °nce ekmek, nargileler, buzlu rakılar, aynı zamanda utanç- sız bir yaşamdan yana kullanır oyunu Orhan Kemal.

Tuğcu’nunki merhamet, Orhan Kemal’inki değil. Şefkat, ama merhamet değil.

Fatih-Harbiye, Son Durak Büyük Yarılma

•as*

“Galatasaray’dan Tünel’e doğru yürüdüler. Neriman Beyoğlu’na çıktığı vakit, halis Türk mahallelerinde oturanlann çoğu gibi, kendini büyük bir seyahat yapmış sanırdı. Gene Fatih uzakta, çok uzakta kaldı. Tramvayla bir saat bile sürmeyen bu mesafe, Neriman’a Efgan yolu kadar uzun görünürdü ve Kâbil’le New York arasındaki farkların çoğuna İstanbul’un iki semti arasında kolayca tesadüf edilir.”

Peyami Safa, Fatih-Harbiye

“En büyük meydan Taksim değil, Kazlıçeşme’dir.” Başbakan, Haziran

2013

TÜRKİYE'DE cumhuriyetin bir kültürel yarık üstünde yükseldiğini ilk söyleyenlerden biri Peyami Safa’ydı. 1931 ’de cumhuriyet henüz sekiz

yaşındayken yazdığı Fatih-Harbiye'de yeni kurulan cumhuriyeti bir tramvay hattıyla birbirine bağlanmış “iki ayrı kıta, iki ayrı hayat anlayışı, iki ayrı metafizik" üzerinden okuyordu. [35] Bir yanda İstanbul’un zengin, modem, asri semtleri vardı: Tünel, Galatasaray, Beyoğlu, Harbiye. Diğer yanda fakir düşmüş, geleneklerine bağlı, mütevekkil ve dindar Fatih. Roman bir ikili karşıtlıklar semiyotiği (“iki zıt iştiyakın remizleri") üzerine yükselir: Fatih ud, Beyoğlu kemandır. Fatih ezan, Beyoğlu balodur. Fatih saz peşrevi, Beyoğlu cazdır. Fatih ahşap, Beyoğlu taştır. Fatih hacıyağı kokusu, Beyoğlu parfümdür. Bu iki zıt dünya arasında “Kâbil’le New York arasındaki" kadar büyük bir fark vardır.

Bir kadının kültürel eşiği aşmasıyla başlar Fatih-Harbiye. Fatihli Neriman siyah saten gömleğini, siyah başörtüsünü çıkartır. Sırtında filizi manto, ayağında dekolte iskarpinler, Fatih-Harbiye tramvayına biner; ezan ve ud seslerini arkasında bırakıp Beyoğlu’na çıkar. Peyami Safa tramvayları sever: Aynı tramvay Sözde Kızlar’ın sonunda Mebrure ’yi piyano seslerinin yükseldiği Pangaltı’ndan ud seslerinin yankılandığı Vefa’ya taşır. Fatih-Harbiye'nin sonu da farklı değildir.

Tramvay sonunda Neriman’ı da Fatih’e geri götürür. Kültürel sınır ihlal edilmiş, ama romanın sonunda bu kez kadının rızasıyla yeniden çizilmiştir. İki kültürel kutup arasında aşılmaması gereken bir sınır çizgisi vardır.

Kendini “kutuplaşma dramı "nın yazarı olarak görüyordu Peya- mi Safa. Kutuplaşmayı bir “dram" olarak tarif etmesine, bunun bir “işkence" olduğunu söylemesine rağmen (Doğu-Batı çatışmasını “Türk ruhunun en büyük işkencesi" olaraktarif eden oydu) dünyaya hep kültürel zıtlıklar üzerinden bakmıştı. Fatih-Harbiye'nin kültüralist paradigması seksen küsur yıl sonra dünyaya bakışımıza bir kez daha damgasını vurdu. Safa sözlüğünün temel sözcüğü (“kutuplaşma") bugün Türkiye’nin reelpolitik sözlüğünde önemli bir yer tutuyor. °zellikle de Gezi’den bu yana Türkiye’nin baltayla yarılmış gibi ikiye ayrıldığı, siyasetin bir kültürel kutuplaşma zemininde ilerlediği, bu iki kültürel kampın kolay kolay bir araya gelemeyeceği söyleniyor. “İki ayrı kıta, iki ayrı hayat anlayışı, iki ayrı metafizik": Bu kadar ileri görüşlü müydü Peyami Safa?

Türkiye ’de çatışma alanlarının kültürel alana kaymasıyla birlikte 2000’lerde Fatih-Harbiye bir bakıma ikinci “kanonlaşma"sını yaşadı. Ama “iki ayrı kıta, iki ayrı hayat anlayışı, iki ayrı metafizik" yeni yorumcularını bu kez edebiyat eleştirmenlerinden çok, devlet adamları, hükümet sözcüleri,

medya yorumcuları arasında buldu. Gezi’ den hemen sonra Başbakan “Taksim’den büyük Kazlıçeşme var," derken Fatih-Harbiye kırığını yeniden yorumlamış oldu: Taksim’i imkânlı azınlığın, eziklik nedir bilmeyenlerin, tuzukuru şehirlilerin meydanı (“Neleri eksik ki bunların?"), Kazlıçeşme’yi yıllardır horlanmış, fakir ve inançlı milletin yeri olarak işaretledi. Yalnız o da değil. İktidar partisi sözcüsü Hüseyin Çelik Gezi’yi bir “Nişantaşı tepkisi" olarak

nitelendiririrken, televizyon yorumcuları Gezi eylemcileriyle Mısır’daki darbeyi protesto etmek için Fatih-Saraçhane Parkı’nda toplanan insanların iki ayrı kıta oluşturduğunu söylerken Fatih-Harbiye ’ye güncel siyasi yorumunu

kazandırmış oldular: “İki ayrı kıta"dan yoksul olanı, “iki ayn hayat

anlayışı"ndan horlanmış olanı, “iki ayrı metafızik"ten ihmal edilmiş olanı “Fatih", “Fatih"i de iktidar partisi temsil ediyordu.

Ama başka yorumlar da oldu. 2012’de Fatih Camii’nde namaz kıldıktan sonra bir zamanlar Fatih-Harbiye tramvayının katettiği yolu bu kez 1 Mayıs’ı kutlamak üzere Taksim’e doğru kateden eylemciler de Fatih-Harbiye’yi

yeniden yorumladılar. Gezi’nin polis tarafından boşaltılmasından sonra, önce İstiklal Caddesi’nde, sonra Saraçhane Parkı’nda kurulan iftar sofralarına birlikte oturan inanç sahibi olan-olmayan eylemciler de yeni biryorum çerçevesi önerdiler. “Yorum" yerine “yapısöküm” demek belki daha doğru olur. Çünkü kendini “anti-kapitalist Müslüman” olarak tanımlayan bir eylemci Gezi’nin ardından kendisiyle yapılan bir söyleşide tam da bu sözcüğü kullandı: Fatih’ten Taksim’e uzanan korteji “Fatih-Harbiye’nin yapısökümü” olarak nitelendirdi.[7]

Fatih-Harbiye yarığının Peyami Safa’nın kendi hayatını da böldüğünü biliyoruz. °mrünü iki parçayı birleştirecek kültürel-siyasi formülü bulmaya adamıştı Safa. “Türk inkılâbı”nın ideologluğundan mistik-milliyetçiliğe, medeniyetçilikten muhafazakârlığa hemen her istasyonda inmişliği var. Ama gençliğindeki bohem dönemi saymazsak hayatı boyunca hep iki şeye karşı çıktı

Safa. Bunlardan biri komünizm (sınıf yok, “milli gövde” var, diyordu), diğeri kozmopolitizm (yine “milli gövde” var, diyordu; “bizim” manevi

değerlerimizle “onlar”ınki, “halis" olanla “soysuz” olan arasında aşılmaması gereken bir eşik var). Bu yüzden Fatih-Harbiye'yi cumhuriyetin bu iki temel korkusunu hareketlendiren bir eylemin ışığında okumak, romanı daha fazla konuşturmak için iyi bir fırsat olabilir. Hatırlarsanız, siyasi iktidarın Gezi’ye ilk cevaplarından biri eylemin gayri milliliği, kökü dışarıdalığı, kozmopolitliği, diğeri de hemen ardından beliren net bir sınıfsal cevap, “Ayaklar ne zaman baş oldu?” tepkisiydi. Gezi’nin kriminal bir vakaya dönüştürülmesi daha sonra oldu.

Edebi temsille politik eylemi birbirini konuşturmak üzere karşı karşıya getirebilir miyiz? Fatih-Harbiye kültürel yarığından Gezi’ye bakalım. Bu yarık bize Gezi’nin sınırları hakkında ne söylüyor?

Neydi romanın doğruluk ânı? Ama aynı yolu tersinden de katedelim. Edebiyat gündelik olanın dışına çıkabildiği ölçüde siyasete yeni bir yorum çerçevesi kazandırır. Yalnız bazen tersi olur; gündelik olanın dışına çıkan bu kez politik eylemdir; bu kez o edebiyata keskin ışığını düşürür. Düşürebildi mi? Düşürebildiyse nasıl?

2

Edebiyat tarihlerine bir sentezin romanı olarak girdi Fatih-Harbiye. Bunun, romanın sonunda erkek kahramanların kendi aralarında “Doğu-Batı sentezi"ni tartışıyor olmaları dışında bir nedeni yok. Çünkü hikâyede bir sentez yok. Romanda Fatih-Harbiye tramvayı iki kültürü birbirine bağlayan değil, tersine yarığı açan, Beyoğlu’nu Fatih için görünür kıldığı için fark yaralarını daha da kanatan, “bütün arzulan şiddetle uyandıran bir münebbih [uyarıcı]" olarak anlatılmıştır. Dârülelhan’ın alaturka bölümünde ud öğrenimi gören Neriman biri kemençe diğeri keman çalan iki erkek arasında bocalayacak; mahalleyi, geleneği ve aileyi temsil eden Şinasi’yle (Fatih) “müphem zevkler"i, “meçhul ve cazip sergüzeştler"i temsil eden Macit (Pera) arasında bir seçim yapacaktır. Bu ikisi arasında bir sentez ihtimali, en azından bu romanda yoktur.

“İki ayn medeniyetin zıt telkinleri altında bir deruni mücâdele": Bu bölünmüşlükten güçlü bir roman çıkabilirdi. Gençliğinde kendisi de Beyoğlu’nun cazibesine kapılan, dönemin birçok yazarı gibi hayatı boyunca o cazibeden kurtulmaya çalışan Peyami Safa Fatih- Harbiye tramvayının sadece Neriman’ın zihninde değil, kendisinin- kinde de büyük bir gürültüyle gidip geldiğini anlatabilirdi. Daha önce Halit Ziya yapmıştı bunu: Aşk-ı Memnu ve Mai ve Siyah 'ta kapılmanın bir kez ortaya çıkınca

nasıl durdurulamaz bir seyir izlediğini anlatmıştı. Peyami Safa da yapabilirdi: Kültürel mücadele denen şeyin arzuyla, parayla, güçle yakından ilişkili olduğunu, şehrin ışıklarının bazı evleri aydınlatırken bazılarını karanlıkta bıraktığını, servet belli ellerde toplanırken bazı semtlerin payına gösteriş, bazılarınınkine tevekkül düştüğünü anlatabilirdi. Şehirdeki yarılmanın semtler arasında nasıl bir imrenme (ve gücenme) zemini yarattığını, çocukluğunun mahallesiyle gençliğinin arzulan arasındaki bölünmenin Neriman'ı nasıl hırpaladığını anlatabilirdi.

Bunlar hiç yok değil Fatih-Harbiye'de. Şinasi'yle Neriman'ın Süleymaniye'de yürürlerken karşılarına çıkan, kaplamalarında yarıklar peyda olmuş, saçaklarından çinkolar sarkan, her an çöküverecekmiş gibi duran viran konak, servetin el değiştirmesiyle birlikte arzunun rotasının da çoktan değiştiğini haber verir. Neriman'ın anneannesinin Sultanahmet'teki konağında yıllar önce yaşanan bolluk (halayıklar, hizmetçiler, sarı topuzlu karyolalar) geride kalmıştır. Fatih'teki evin sıvaları dökülmüş, kornişler eğrilmiş, atlas perdeler eprimiş, eve küf kokusu sinmiştir.

Yapıtı açıklamak için ortaya atılan kavramlar ("sentez") çoğu zaman yapıtın içindeki farklı sesleri duymamızı engeller. Fatih- Harbiye ' yi bir kültürel sentez hikâyesi olarak değil, tam açılmışken üzeri hızla örtülen bir sürüklenişin anlatısı olarak okuyabilirdik — bir bovarist kapılma öyküsü. Moretti Madame Bovary'nin "ilk tüketici trajedisi"[8] olduğunu söyler: Paris'ten sipariş ettiği son moda malların borcunu ödeyemediği için intihar eder sonunda Emma. Benzer bir bovarist çekirdek Fatih-Harbiye'de de vardır. Neriman, Beyoğlu'nun "en âdi eşyayı bir mücevher"e dönüştüren camekân- larından, o camekânlarda sergilenen eşyaların vaat ettiği "rahat ve mes'ut" hayattan büyülendiği için Fatih'e yabancılaşır. Alışmış olduğu hayattan ("Eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi üstümden atar gibi bu hayattan ayrılmak, çıkmak istiyorum"), yetiştiği mahalleden ("Kendimden nefret ediyorum. Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adam sinirime dokunuyor"), çaldığı uddan ("Bunu benim elime nereden musallat ettiler?") uzaklaşır. Beyoğlu' nun ışıltılı aynasından bakıldığında kendi kaderine bırakılmış yıkık dökük evleri, karanlık sokakları ve işsiz kahveleriyle Fatih kasvetli, köhne ve sönüktür. Nasıl Paris'ten bakınca Emma'nın gözüne kocası yavan, hülyasız ve bayağı görünürse, Beyoğlu'ndan bakınca Neriman'ın gözüne de Şinasi kaba, eksik ve silik

görünür. Bir yer değiştirme, bir başkası olma hikâyesi olarak başlar Fatih-Harbiye: “Artık ben bir Fatih kızı olmak istemiyorum."

Bu “deruni mücâdele"den güçlü bir roman çıkmadı. Çünkü bir romancı olarak anlatmaya başladığı krizi bir ideolog olarak çözer Peyami Safa. Romanın başlarında, karanlığın mahalleye nasıl erkenden bastığının, fakir mahallenin yaklaşan geceyi nasıl bir felaketmiş gibi karşıladığının, Neriman’ın Fatih’i ölen annesiyle, ihtiyar babasıyla, hastalık ve ölümle özdeşleştirdiğinin anlatıldığı bölümlerde kederli bir hava vardır. Kendi çocukluğundan tanıdığı bir şeyi anlatıyordur Safa: Neriman Fatih’e muhabbet-kin karışımı bir duyguyla bağlıdır. Yine başlarda Neriman’ın hayatında ilk kez duyduğu “kokteyl'’, “fokstrot", “serpantin", “cazbant" gibi sözcüklerin ışığına kapıldığı bilinç akışı pasajları, sanki roman Neriman’ın bakış açısından anlatılacakmış, Safa yeni “hayat iştiyakı"nın genç kızın bilincinde nasıl büyük bir basınç yarattığını kurcalayacakmış izlenimi doğurur. Ama romanın âkil adamı, Safa’nın romandaki sözcüsü Ferit’in devreye girmesiyle birlikte kadın kahramanın bakış açısı yerini yazarınkine bırakır. Bize bir kapılma hikâyesi anlatmaktansa, bütün gücüyle kapılmanın önüne geçmek istiyordur Safa: “Kadınlar medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur", “fantezi düşkünüdürler", “şekillerle iktifa ederler", “medeniyet kadının gözlerine hitap eder" vs. Ferit’in Neriman’a yönelttiği bu suçlamalar romanın gücenmiş erkeğinin, Şinasi’nin sözlerinde de yankılanır: “Bu camekânlar kim bilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak!"

Safa’nın yakından tanıdığı bir içsel çatışma hikâyesine değil, kapılmayı perdeleyen bir kültürel-ahlaki buyruğa, şekilperest kadınları zapt etmeye yönelik bir mahalle meseline, ihlal edilmemesi gereken kültürel sının işaretleyen bir ulusal alegoriye doğru yol alır Fatih-Harbiye. Safa kendi Fatih-Harbiye gelgitini romana dâhil etmek yerine, problemi “mütereddi" [soysuzlaşmış] kızlara, medeniyeti “gözleriyle" algılamaya mahkûm kadınlara, “kadın kalbi" denen “tabii sevkler ve şuursuz temayüller"e yansıtıp işin içinden

sıyrılır. Tramvayın kadını Fatih’e geri getirmesi krizi çözecektir.[9]

Peyami Safa’nın bir Doğu-Batı sentezcisi olduğunu, yazılarında problemi Türkiye’nin iki kıta arasında “zifaf döşeği" olacağı yolundaki yatıştırıcı formüllerle tatlıya bağlamaya çalıştığını biliyoruz. 90’ların “köprü" metaforunun o yıllardaki cinsel endişelerle yüklü karşılığıydı “zifaf döşeği".

Ama Fatih-Harbiye’de döşek Doğu'yla (erkek) Batı (kadın) arasında değil, Fatihli Şinasi’yle Fatihli Neriman arasında kurulur. Romanın iki erkeğinden ne Şinasi ne de Macit sentez figürüdür. Ailesinden ve muhitinden aldığı “iki farklı medeniyetin ayrı ayrı tesirlerinin halitasını [alaşım] yapan muhtelit [karma] içtimai terbiye"si Neriman'ı şekilperestliğe sürüklediğine göre, sentezin anahtarı Neriman’da da değildir. Anahtar, Safa'nın romanı doğru sonla bitirmek için oyuna soktuğu, laftan ibaret Ferit'tedir.

Bir romanı işleten şey, kahramanının yalnızlığıdır. Kahramanı toplumla erkenden uzlaştırmak ya da Safa'da olduğu gibi uzlaştırmak üzere yalnızlaştırmak (ihlali uzlaşmanın basamağı yapmak) romanı hükümsüz kılar. Bir sentez hikâyesi değil, bir eve dönüş hikâyesidir Fatih-Harbiye. Sonunda “sinirine dokunan" mahallesine, “şişman" diye küçümsediği uduna, “silik" bulduğu Şinasi'ye geri döner Neriman. “Lugât paralayarak" ya da “katip ağzı"yla konuşan Beyoğlu erkeğini değil, Fatihliyi koca seçer. Safa’nın “çocukluk kitabım" deyip küçümsediği Sözde Kızlar'dan bu yana romanın tekniği biraz gelişmiş, ama ideolojik çekirdeği aynı kalmıştır. Orada da kadın züppe Behiç’i değil, “şehirlilerin adiliğine ve yalancılığına karşı taşranın yarattığı lekesiz ve temiz, biraz iptidaî amma samimi, biraz hoyrat amma hararetli, biraz saf amma zeki" Fahri'yi koca seçer. Sentezin değil, senteze girmesi hayal edilen iki bileşenden yıldızı sönmüş olanı, kadının gözünde “eksik ve silik şahsiyet"e dönüşmüş yerli erkeği ideolojinin desteğiyle yükseltme çabasının romanıdır Fatih-Harbiye. Erkeğin Adı’ndaki eksiğin keskin bir ama dönüşüyle samimiliğe, sahiciliğe, soyluluğa tercüme edildiği yer: Fahri “iptidaî ama samimi"dir. Şinasi fakir ama sahicidir. Fatih sönük ama manalıdır. Beyoğlu zengin ama ruhsuzdur. Macit medeni ama sahtedir.[5]

Romanın galibi, kültürel model kaymasının mağduru, “boğazını tıkayan müthiş öfkeyi" boğmaya çalışan, “sukutlarını zırh olarak kullanan" Şinasi’dir. Bu dört dörtlük ulusal alegoride Şinasi’ye gidecektir Neriman’ın oyu. Merak etmeyin, diyordur Peyami Safa, kız keman çalanı arzular, ama tercihini kemençeden yana yapar. “Müphem arzular"ı değil, alıştığı hayatı; kadınsı züppeyi değil, yerli oğlanı seçer. Sözde Kızlarda “Cerrahpaşa kızı"yken “Beyoğlu kadını" olan, çünkü ruhu değil “Amerikan otomobili"ni tercih eden kızın felaketini anlatmıştı. Fatih-Harbiye'de ruh galip gelir. “Onun arabası var, maalesef ruhu yok"un erken cumhuriyet versiyonu.[6]

5. Peyami Safa gençlik döneminin ürünü olan Şimşek'te (1923) kültürel problemi yine bir aşk-kıskançlık hikâyesinin içine yerleştirmişti. Orada ideoloji daha da açık görünür: "‘Cidalci [kavgacı], kudretli ve hain Sacid mi, yoksa faziletkâr, mütevekkil, asil Müfid mi kazanacaktır?' ‘Şark çocuğu mu, yoksa asri don juan' mı? ‘İrade' mi, yoksa ‘kalp' mi? ‘İhtiyacın azamisi, cehdin [çalışma] azamisi, ihtirasın azamisi, iktidarın azamisi, iradî ve uzvi kuvvetin azamisi'ni temsil eden Sacid mi kazanacaktır, yoksa ‘bütün temayüller münfail [alıngan, gücenmiş], bütün hırslar gayelerine vasıl olmadan ricat halinde, ruhun umumi kuvvetleri perişan, irade meyus ve cesaret münzehim, bütün şahsiyet ekseriya tevekkül içinde' olan Müfid mi?" Safa'nın "Doğu-Batı sentezi" fikrini ihtirasla tevekkülü birleştiren bir "Şarklı-Garblı ruhu" şeklinde ilk ortaya attığı yer de Şimşek'tir. Eksikliğe gelince: "Eksik ve silik şahsiyet" ifadesi Sözde Kızlar'da geçer. Behiç, Fahri'yi "eksik ve silik bir şahsiyet" olarak tasavvur eder. Ama daha önemlisi, Safa'nın Şimşek'te Şark çocuğunu yalnızca Batılı züppenin değil, karısının da gözünde ka- dınsılaşmış bir "eksik adam" olarak anlatmış olmasıdır.

6. Bu tür bir ulusal alegorinin Safa gibi muhafazakar yazarlara özgü olmadığını biliyoruz. Yakup Kadri 'nin Ankara 'sında da kadının kimi koca seçtiğiyle ulusun kimi adam yerine koyduğu arasında doğrudan bir ilişki vardır. Eksik adama dönüşen, oyunu kaybeder. Selma Hanım önce banka şefi Nazif Bey'le evlidir. Ama Milli Mücadele başlayınca ütülü pantolonu, cilalı ayakkabıları, düzgün taranmış saçları ve pembe cildiyle Nazif Bey karısına "cinsiyetsiz" görünür. Bu durumda "yumuşak, pembe, sessiz ve uslu" Nazif gider; yerine tozlu çizmeleri, ütüsüz gömleği, boz kalpağı, çelikten gövdesi ve tunç renkli çehresiyle fırka kumandanı Hakkı Bey gelir. Ama Hakkı Bey Milli Mücadele'den sonra salon adamına

3

Fatih-Harbiye okurları Safa'nın yüzyıllık kültür savaşlarının sonunu daha o zamandan gördüğünü düşünüyor olabilir. Çünkü Fatih-Harbiye' den seksen küsur yıl sonra "Neriman" oyunu gerçekten "Fa- tih"e verdi. ulkenin sahici değerlerini, yıllardır ikinci plana atılmış yerli halkını, geleneklerine ve inançlarına bağlı milleti temsil ettiğini söyleyen siyasi kadrolar iktidar oldu.

"Neriman"ı tırnak içine aldım. Çünkü romanda arzuları, korkulan, kederleri olan bir kadından çok, ulusun seçimine işaret eden bir göstergedir

Neriman. Ama “Fatih"i de tırnak içine aldım; çünkü o da semtin kendisinden çok, “el konan" anlamının işaretidir.[10] Doğu- Batı ayrımının “ampirik ile imgeselin tuhaf bir bileşimi" olduğunu söylemişti Edward Said.[11] Fatih-Harbiye ayrımı da semtlerin ampirik özellikleriyle imgesel-ideolojik içerikleri belli bir kurgu içinde iç içe geçirir. Bir yanda fakirlik, Doğululuk, dindarlık, manevilik, yer-lilik ve sahicilikten dokunmuş bir Fatih vardır; diğer yanda zenginlik, Batılılık, yabancılık, kozmopolitlik, sahtelik ve iğretilikten dokunmuş bir Harbiye.[12]

Bugün “Fatih-Harbiye" içeriğinin değişmeden kaldığı söylenemez. Ne bugünün göç almış Fatih’i 1930'1arın fakir düşmüş Fatih’i ne de Kazlıçeşme Fatih’le aynı şey. Ama kültürel eşiğin bir kurucu ideolojiye dönüştürülmesi, kültürel çatışmanın güç, iktidar ve çıkar savaşını perdeleyen bir “maneviyat" arayışıymış gibi gösterilmesi açısından Fatih-Harbiye ayrımı bugün için de kullanışlı bir zemin oluşturuyor. Ama “ampirik"in “imgesel"i sarstığı anlara da bakmak gerekir. “Türk kızlarını baştan çıkaran" camekânlar bugün Fatih’te de var. Fatih Camii'nin bulunduğu caddenin iki yanına dizilmiş yabancı markalarla görkemli gelinlik mağazaları, English Home’la Tekbir Giyim, fast-food lokantalarıyla kebapçıların oluşturduğu iki dünya arasında bildiğimiz piyasa rekabeti dışında önemli bir fark varmış gibi durmuyor. Mağazaların, vitrinlerin, malların bazı sahiplerinin kendilerini daha yerli, daha Doğulu, daha inançlı, daha dışlanmış hissediyor olmalarının, hatta bir zamanlar gerçekten dışlanmış olmalarının şimdi o mağazalarda çalışanlar, o malları üretenler, o vitrinleri seyretmekle yetinenler açısından hiçbir önemi yok. Peyami Safa’nın “şarklı-garblı ruhu’’, “tezatları telif eden [uzlaştıran] felsefe", “zıtların vahdeti" gibi gösterişli adlarla andığı sentezin dönüp dolaşıp geldiği yer bu mu acaba? “İki ayrı kıta, iki ayrı hayat anlayışı, iki ayrı metafızik"in evliliğiyle bunu mu kastediyordu Safa? “Zifaf döşeği" buna bir hazırlık mıydı?

Kültürü sanki özerk bir varlıkmış gibi tanımlıyor, sonra da iki kültür arasında bir evlilik öneriyordu Peyami Safa. Türkiye Doğu’ nun manevi iklimini, Şark’ın ruhsal cevherini kaybetmeden Batı medeniyetine dahil olmalı, “makine medeniyeti "ni kendine has bir “spiritüel mukavemet"le dengelemeliydi. Doğu Batı’ya zengin bir ruh, Batı Doğu’ya maddeyi zekâ emrinde kullanmanın sırrını verecekti. Türkiye “modem"le “mistik"in, “akıl"la “inanç"ın, “maddemle “mana"nın buluşma yeri olacaktı. İzdivacın

ardında bir Gökalp sentezi olduğunu biliyoruz: Biçim onlardan öz bizden, bilim- teknoloji onlardan duygular-zevkler bizden, medeniyet onlardan hars bizden formülü. Batı'yla karşılaşmanın doğurduğu krizi yatıştırmak üzere geliştirilmiş bu formül, Gökalp'in "Türkleşmek", "İslamlaşmak", "muasırlaşmak" bileşenlerindeki irili ufaklı ayarlarla cumhuriyet tarihinin bütün yönetici kadrolarının kullandığı altın idare formülüydü.[13] Safa'nın formülü eğip büktüğü anlar yok değildir. Türk inkılâbına Bakışlarda (1938) "Avrupa medeniyetini yalnız tekniğiyle değil, bütün düşünme metodu ve yaşama tarzıyla birlikte" kabullenmemiz gerektiğini, "Batı °rneği"nde (1955) tekniği alırken ruhumuzu da Batı'ya biraz yaklaştırmamız, "baygınlık verici, iradesiz ve teslimiyetçi hislerimizden" ayrılmamız gerektiğini söyler. Ama tipik Safa tavrı (yine bir raylı sistem üzerinden açıkladığı gibi) "Garp trenine milli ruh"la binmek, Avrupa'nın makineleşmiş ruhuna kapılmamak için "Allah'a bağlı tarihimizin ruhuna ve geleneklerine" sadık kalarak medenileşmektir. Nitekim Fatih-Harbiye'nin sonundaki "sentez" toplantısında Ziya Gökalp de müderris Şeref Bey olarak yerini almıştır.[14]

Fatih-Harbiye "sentez"e ancak bu dolaylı yoldan dahil olur. °nce maneviyat, yerlilik ve sahicilik adına "Fatih"e el koyar. Sonra, onu kadının tercihi sayesinde kalkındırır. Sonra da kozmopolitliğin sınırına, aşılmaması gereken kültürel eşiğe işaret eder. "Taş ev tahta evden, elektrik petrol lambasından, otomobil at arabasından, makine hayvandan, lâvanta hacıyağından daha iyidir," der romanda Ferit, maddeyi korkmadan alabiliriz, tekniği yenisiyle değiştirebiliriz, "Amerikan otomobili"ne biz de binebiliriz, ama konu duygular ve zevkler âlemine gelince, araya mutlaka bir gümrük duvarı koymamız gerekir. Onun arabası var, ama ruhu yok: Tez. Benim arabam yok, ama ruhum var: Karşı tez. Araba onlardan, ruh bizden: Sentez. "Amerikan otomobili" ama "Türk ruhu", "Garp treni" ama milli ruh, Batı "camekân"ı ama "bizim mukaddeslerimiz."

Maddeyle mana arasındaki temel işbölümü açısından formül bugün de çok değişmedi. Türkiye kapitalizminin bugünkü yöneticilerinin temel idare stratejisi: Piyasa ekonomisi onlardan, manevi ekonomi bizden. Liberalizm onlardan, yerlilik bizden. Beton onlardan, gelenek bizden. Küresel sistem ama bizim mukaddeslerimiz. Kapitalizm ama Batı'ya direnen ruh. Kapitalizm artı

Türklük artı klam- lık artı ihtiyaca uyarlanmış Osmanlılık.

4

Fatih-Harbiye’nın muhafazakâr edebiyatın kült yapıtlarından biri olması bizi yanıltmasın. “Türk inkılâbı"nın ideoloğuydu Peyami Safa. Fatih-Harbiye'den yedi yıl sonra yayımladığı Türk inkılâbına Bakışlar'da Kemalizmi milli organizmanın kangren olmuş taraflarını kazıyıp çıkaran bir “büyük ameliyat" olarak yüceltir. Tanzimat’ tan bu yana inkılap hareketleri Türk uzviyetini Doğu’yla Batı (“köşe minderi"yle “Avrupa kanapesi", “mintan"la “frenkgömleği"), dinle milliyet arasında iki parçaya bölmüş, ortaya tek bedeni iki kafası olan “Siyamh ikizler" çıkmıştır. Oysa Türk inkılabı Siyamh ikizleri bir kılıç vuruşuyla kökünden biçmiş, “tek bedeni, tek kafa"sı olan bir milli gövde yaratmıştır. “ustünde azınlıkların yok denecek kadar azaldığı ve baştanbaşa öz Türklerin yaşadığı bir toprak" [15] da aynı yerde geçer. Türk inkılâbına Bakışlar’ı “kendini geri bir Asya ırkının küçülmüş, iğrilmiş ve kurumuş bir dalı sanan Osmanlı çocuğunun" kendini aşağı görme kompleksini gidermek için yazdığını söyler Safa. Türkler âri ırktandır; mistik ruhlarını yitirmeden Avrupa medeniyetine pekâlâ girebilirler. [16]

“Büyük ameliyat"ın Türkiye’yi ikiz idealden kurtarmadığını, tersine ikizlerin düşman ikizlere dönüştüğünü biliyoruz. Peyami Safa’ nın kendi yapıtlarında bile: °nce Kemalizmi “mistik görüşten riyazi [matematik] görüşe’’, “step cemiyetinden site cemiyetine" geçiş hamlesi olarak tarifeder; “karanlık bir idrak"ten, “iptidai çocuk ve dişi sezişi"nden kurtulmamız için bize “hendese [geometri] çatısı" lazımdır. Sonraki yıllarda “makine medeniyeti"ne karşı “mistik düşünce" saflarına geçer. İkizler Safa sözcüklerinin içinde bile didişmeyi sürdürür: “Riyaziye" medeniyet, aydınlık, ilerleme demektir; ama sözcüğün içinde bir ruhsuzluk, “soğuk matematik disiplini" de kıpırdıyordur. “Modernleşmek" gereklidir; ama aynı modemin içinde “modem ilmin şüpheci ve kontrolcü zekâsı" da vardır. “Medenileşmek" şarttır; ama aynı medeninin içinde “atıl ve kaba madde âlemi" de sırıtır. Son yıllarında demir attığı “mistik"in içinde de Türk inkılâbına Bakışlar'\n karanlık, iptidai ve dişil “mistik hezeyan"ı kımıldar. Yapıtlarını ikizlerden önce biri, sonra diğeri ele geçirir. Fa-tih-Harbiye (193 l): “Harbiye"ye karşı “Şarklı ihtiyatlar"ın yanında durur Safa. Türk inkılâbına Bakışlar (1938): Miskin, lapacı, tembel bir Asya kavmi olmaktan kurtulmak için “mistik kafa"dan kurtulmak gerekir. “Ruhumu Geriye Ver" (1960): Türk ruhunu, onu emip soğuran Batı’dan geri

alabilmek için “her Türk Garpçı ve medeniyetçi olduğu kadar, hatta daha önce ve daha fazla, milliyetçi, ruhçu ve maneviyatçı olmalıdır."[17]

Uzun sayılamayacak ömrüne birbirine taban tabana zıt kültür politikalarını sığdırmayı başarmıştı Peyami Safa. l 926’da Dârülel- han’ın Türk musikisi bölümünün kapatılmasına karşı çıktı. İki yıl sonra “sarı benizli, can çekişen, hasta iniltiler"e[18] getirilen radyo yasağını destekledi. Harf inkılabını önce medeniyetin gereği, sonra “katliam" olarak değerlendirdi. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu’nda fakir mahalleyi merhametle anlattı (“birbirine ufunetli [irinli] adaleler gibi yaslanmış tahta evler"); Türk inkılâbına Bakışlar'da aynı mahalleye bu kez kinle baktı: Kemalizmi Türk kafasını betonla inşa ettiği, “ahşap binaların ve ahşap kafaların yıkılması ve betonlaşması" işini gerçekleştirdiği için övdü.[19] Türk Dil Kurumu’nda başlangıçta “hudutlu" bir tasfiyeciliği savunuyordu. Ama “hudut"un ne olduğu duruma göre değişti. Son yıllarında “dindaş kelimeler"i (yani Arapça-Farsça kelimeleri) tutup “yabancı turistler"i memleketlerine iade etmeyi savundu. “Yabancı turistler"den kasıt Fransızca kelimelerdi; ama sadece onlar değil; Arapça kökenli “mesela" kalmalı, Ermenice kökenli “örneğin" gitmeliydi. Yazdıklarına bir imge olarak damgasını vuran tren (“Fatih-Harbiye tramvayı", “Garp treni", “Rönesans’tan bilet almak"[20]) onu yalnızca farklı kültürel istasyonlara değil, farklı siyasi istasyonlara da taşıdı: 50’de CHP Bursa milletvekili adayıydı, 60’lara doğru Demokrat Parti’ye yakınlaştı.

Bugün Türkiye’de hemen herkesin üzerinde anlaştığı “kültürel kutuplaşma"yı Safa üzerinden tartışmanın ufuk açıcı bir yanı var. Birincisi, bir ayağı cumhuriyetin kurucu hattında, diğeri maneviyatçı-muhafazakâr bir çizgide olduğundan aradaki ideolojik yapboz hareketini görmemizi sağlıyor. Sentezin bir iktidar düşüncesi olabilmesi için nasıl ayar gerektirdiğini, hep aynı madde-mana bileşimindeki “mana"nın bazen “Şarklı ihtiyatlar", bazen “Türklük iştiyakı", bazen “gelenek", bazen “dindaş kelimeler"le doldurulduğunu çok az yazar Safa kadar iyi anlatır. Bu da formüldeki kopuş ânını olduğu kadar temel sürekliliği de fark etmemize imkân tanır. dincisi, Türkiye’de modernleşme projesinin çoğu zaman söylendiği gibi Batı kültürünün taklidinden ibaret olmadığını, cumhuriyet kadrolarının güçlerini kültürü aynı anda hem “modem" hem “bize özgü" bir şey olarak hayal etmelerine borçlu olduğunu gösterir. Bu “bize özgü"nün içini Kemalizmin başka ideologlarının yaptığı gibi fantastik-ilksel bir Türk kimliğiyle değil,

yerlilikten, gelenekten, dindarlıktan örülmüş bir manevi cevherle doldurmuştu Safa. Ama 30'larda sert polemiklere girdiği Yakup Kadri de “garplılığa Türk damgasını" vurmayı savunduğu ölçüde[21] aynı Gökalp formülünün içindedir. ^uçüncüsü, Türkiye'yi yönetenlerin kültürel olarak savaştıkları kapitalist dünyayı aslında model aldıkları gerçeğini gözden uzak tutabilmek için nasıl gülünç-sahte-hain arasında salınan bir “Harbiye" imgesine muhtaç olduğunu da gösterir. Yalnızca Peyami Safa ve Yakup Kadri'yi değil, karşıt kutupta yer alan Cemil Meriç'i de birleştiren şey. Peyami Safa Batı'nın “makine medeniyeti"ni Doğu'nun “spiritüel mukavemet"iyle dengelemek gerektiğini savunduğu ölçüde Gökalp formülünün içinde, Yakup Kadri Garplılığa “Türk damgası"nı vurmak gerektiğini söylediği ölçüde İslam dozu azaltılmış bir Gökalp formülünün içinde, Cemil Meriç mazlum Asya'yı, mazlum Doğu'yu, mazlum telam'ı, mazlum Osmanlı'yı savunduğu ölçüde (“Türküz, klamız, Asyalıyız") Gökalp formülünün dışındadır. Ama üç yazar da aynı kültürel düşmanda, “Harbiye" imgesinde birleşir. Yakup Kadri “cinsiyetsiz" salon adamlarına, “iğreti, yapay, alafranga adamlar"a çatar. Meriç'in baş düşmanları “kaprisleri ve iştahlarıyla kadın gibi" olan “kemiksiz, adalesiz salon züppeleri", “efemine bilekli" kozmopolitlerdir. Safa'da eleştiri okları inkılabın kendisini değil, şekilperest “Beyoğlu kadınları"nı, “züppe, dandini beyler"i, “salon züppeleri"ni, “karı suratlı gençler"i, “cici beyler ve hanımlar"ı hedef alır. Burjuva düzenini değil, “soysuz, köksüz, dinsiz, milliyetsiz" züppe burjuvaları hedef alır. Kapitalizmi değil, bugün yeniden sözlüklere yerleşen deyişle “tatlı su kapitalistleri"ni hedef alır. '9

Yalnızca bir ampirik yarığın değil, bir ideolojik kurgunun da romanıdır Fatih-Harbiye. Ulusu kuracak ideolojinin üzerinde gidip geleceği, neyin manevi neyin maddi, neyin yerli neyin yabancı, neyin halis neyin soysuz, neyin eril neyin efemine olduğunu işaretleyen ulusal gerilim hattıdır Fatih-Harbiye hattı. “Milli gövde”nin içindeki bütün diğer çelişkilerin etrafına dizilecekleri temel iktidar aksı.

5

Türkiye yıllar sonra “Garp treni”ne (biz buna kapitalizm treni diyelim artık) Türklük-İslamlık ayarları elden geçirilmiş, milleti bu kez din üzerinden tanımlayan bir milli ruhla bindi. İç gerilimi yine yüksek, ama gerilimi kadrolarına bir ruhsal “işkence” olarak yaşatmayan daha pragmatist bir versiyon. Küresel kapitalizmle bütünleşen, ama kültürel sonuçlarına

karşı teyakkuz havası estiren bir “madde onlardan mana bizden” formülü. Kültürel kodlar üzerinden tanımlanmış bir mağdurluğa ilelebet el koyan, ekonomik-siyasi iktidarını “iki ayrı kıta, iki ayn hayat anlayışı, iki ayn metafizik” ardında adlandırılmaz kılan versiyon.

Safa’nın “remiz”lerinden [sembol] söz ederek başlamıştım. Ro- land Barthes kültürel göstergelerin ideolojik içeriğini çözümlerken, burjuvazinin siyasi alanda “adlandırılmak istemeyen sosyal sınıf’ olduğunu söyler. Burjuva adının yokluğu rastlantısal bir olgu değil, burjuva ideolojisinin tanımlayıcı özelliğidir. Bir bakıma “hegemonya”yı tarif ediyordur Barthes: Hegemonik olmak sınıfsal çıkan herkesin çıkarıymış gibi sunabilmek, kültürel süreçlere fazla gürültü çıkarmadan sızabilmek, ideolojiyi bir sessiz norm olarak doğallaştırmak, bu anlamda adlandırılamaz olmaktır.[22]

Türkiye’de bu tür bir sessiz normdan çok, iktidarını bir kültürel seferberlik ortamında yürüten iktidarlara alışığız. Ama bu fazlasıyla gürültülü normun da bir adlandırılmazlık içerdiğini söylemek gerekiyor. Son yıllarda biz cumhuriyeti yönetecek formülün “mana" bileşenine ne kadar milliyet, ne kadar din koymamız gerektiğini tartışırken, şehirler çoktan devlet eliyle büyük sermayeye teslim edildi. 80’lerde bir askeri darbeyle kurtarılan serbest piyasayı sağlamlaştıran, şehirleri büyük şirketlere tahsis eden, “ahşap binaların ve ahşap kafaların yıkılması ve betonlaşması" işlemini gerçekleştiren, Safa’ nın meşhum “camekân”ını Taksim’in ortayerine dikmek isteyen bu kez Türkiye’nin maneviyatçı seçkinleri oldu. “Sahicilik"in, “yerli- lik"in, “gelenek”in, “mukaddes"in savunucuları.

Fatih-Harb/ye’yi politik eylemle karşı karşıya bırakabiliriz şimdi. Gezi’nin iyi eğitimli orta sınıf çekirdeğinden çok söz edildi. Ge- zi’yi bir hayat tarzı mücadelesi, bir kültürel kimlik savaşı olarak görenler, Fatih-Saraçhane’yle kültürel karşıtlığı içinde tanımlayanlar oldu. İstanbul’u diğer şehirlerden, Gezi’yi Taksim’den, parkı meydandan ayıranlar oldu. Hepsi de Gezi’de kendilerini doğrulayacak verileri buldular. Vardı, çünkü.

Ama “ampirik"te neyi görüp neyi dışarıda bıraktığımız önemlidir. Ben burada Gezi’nin bazen güçlenen, bazen zayıflayan bir ânından, yanıp sönen imkânından söz edeceğim. Gezi’nin siyasi iktidar açısından belki de en sarsıcı anlan, eylemcilerin kendilerini Fatih- Harbiye yarığına yerleştirme konusunda isteksiz davrandıkları anlardı. İnsanların ellerinden alınan şehirlerini, tehdit altında olduğunu düşündükleri kimliklerini, hatta yeni

gelenlere kaptırdıkları kültürel ayrıcalıklarını savunmak için gittikleri parkta bu kez kültürel eşikler kurmaya değil, bu eşikleri aşmaya yatkın olmalarıydı. Bir Cumhuriyet Mitingi’ne dönüşmemekle kalmadı, Türkiye Cumhuriyeti’nin en önemli kamu malına, Türkiye’de kapitalizmi görünmez kılan ideolojik-kültürel yarığa, yalnızca bugünün yöneticilerinin değil, cumhuriyeti kuran kadroların da vazgeçilmezi olan Fatih-Har- biye hattına zarar verdi Gezi. Tramvayın bugüne kadar hiç uğramadığı istasyonları, Nurtepe’yi, Gazi’yi, Lice’yi görebilmiş olması, Brezilyalı ve Mısırlı eylemcilerle selamlaşmış olması da bununla ilgili. Esas burada yara aldı Fatih-Harbiye tezi: ‘İşret" dolu Beyoğlu’ yla “iptidai, ama samimi" Fatih, “kan suratlı gençler"le “iptidai yerli oğlanlar", piyanoyla tulum, kandil simidiyle bira, yogayla halay, başörtüsüyle şort seksen yıllık Safa semiyotiğini altüst edip aynı parkı paylaşabildi. Beyoğlu’nda ve Saraçhane’de aynı yeryüzü sofrasına oturabildi eylemciler.

Ama bunu “iki zıt iştiyakın remizleri"ni bir araya getiren bir sembolik çoğulluk olarak görmeyelim. 12 Eylül’den bu yana kalın çizgilerle çizilmiş sınırların da kısa bir süre için silindiği andı Gezi. Yıllardır ayrı kompartmanlarda seyahat eden, birbirini yalnızca medyadaki görüntülerinden tanıyan insanların karşılaştığı an. Şehrin eski ve yeni sakinlerinin, orta sınıftan gençlerle işçi mahallelerinden gelenlerin, özel sitelerde büyümüş olanlarla mimli mahallelere hapsedilmiş olanların birbirini gördüğü an. Takma bacağıyla yürüyen bir “Güneydoğu gazisi"nin, ona düşmanı olarak belletilen Kürtlerle karşılaştığı an. Hayatına karışılmasını istemeyen özgürlükçü gencin, bu muamelenin bazı insanlara, üstelik cumhuriyetin başından bu yana çok daha ağır bir biçimde yapıldığını fark ettiği an. Devlet şiddetiyle yeni tanışanların bu şiddete çok daha önce, çok daha ağır biçimde maruz kalanlarla karşılaştığı an. uzerinde mücadele edilen parkın bir zamanlar Ermeni mezarlığı olduğunun öğrenildiği an. Polis kurşunlarının neden hep Alevi gençlere isabet ettiği sorusunun sorulduğu an. Cumhuriyetin elden gittiğini düşünenlerin o cumhuriyetin suçlu bir cumhuriyet olduğunu fark ettiği an. Belki boğucu, yine de korunaklı evlerinden gelenlerin Gezi’nin evsizleriyle, sokak çocuklarıyla karşılaştığı an. Gezi’nin en öfkeli, en küfürbaz, en delikanlı gruplarının feminist kadınlarla, LBGT’lerle karşılaştığı an. İmkanların dünyasıyla yokluğunki, neşeyle öfke arasında yeniden temas kurulabileceği umudunun yeşerdiği an. İkili karşıtlıklar üzerine kurulu iktidar aksının yerini çoğul bir dayanışma ağına, gerilime dayanıklı bir politik zemine bıraktığı an.

Yanıp sönen bir andan söz ediyoruz. Politik eylemler onlara yol açan nedenler kadar, yol açacakları sonuçlarla da tanımlanır. Gezi’ nin ileride neyin başlangıcı olacağını söylemek için henüz erken. Ama onu ısrarla bir “Nişantaşı tepkisi”ne ya da krirninal vakaya dönüştürmeye çalışan siyasi iktidar tarafından, “kutuplaşan Türkiye" programlarına bayılan medya tarafından, hep aynı kültürel mağdurluğa kilitlenmiş köşe yazarları tarafından özellikle karartılan anlan tam da bu eşikler-ötesi karşılaşmalardı.

Doğu-Batı ayrımından bu aynın hiç yapılmamış gibi davranarak kurtulamayız, diyordu Edward Said. Ayrımlar yokmuş, hiç olmamış gibi davranmak onları daha kalıcı, daha keskin kılar. Ayrımlar yapılmış ve izlerini bırakmıştır. Dünya eşit olmayan parçalara ayrıldığı sürece de izler varlığını sürdürür. Said'in bize önerdiği, ayrımlar hiç olmamış gibi davranmak ya da aynının bir tarafına yerleşip mutlak, değişmez, apayrı bir kimliği savunmak değil, ayrımların bir hükümranlığa eşlik ettiği için bu kadar etkili olduğunu göstermekti. Aynının ardındaki görünmeyen tarihi, görünmeyen siyaseti, görünmeyen çıkan açığa çıkarmaktı.

Fatih-Harbiye’nın bugüne düşürdüğü ışığı görelim: Ortada bir yarık olmasaydı, bazı yerlerin yıldızı parlarken diğerlerininki sönmeseydi, bir asrilik iddiası kendini bir kültürel üstünlük olarak da- yatmasaydı, tramvay o hat üzerinde yüzyıl boyunca bu kadar kolay gidip gelmezdi. Bir yarık olmasaydı, cumhuriyetin yeni yöneticileri Safa’nın fakir, dindar ve mütevekkil Fatih ’ine (Yahya Kemal’in “fakir ama sofu usküdar"ına, Cemil Meriç'in “aç Asya"sına) bu kadar kolay el koyamazdı.

Ama eylemin güçlü anlarının edebi temsile düşürdüğü ışığı da görelim. Cumhuriyetin yüzyıllık madde-mana formülündeki hesap dışı şeydi Gezi. Seksen küsur yıl sonra Fatih-Harbiye'ye verilmiş bir cevap. Hem “Türk inkılâbı”nın milli gövde anlayışına, hem de devletin ideolojik aygıtına dönüştürülmüş bugünkü yorumuna. Taksim ’den büyük Kazlıçeşme var, demişti Başbakan. Yanlış yorum: Fatih-Harbiye yarığının açıldığı değil, bir süreliğine kapandığı andı Gezi. Bir imkânın ufukta yanıp söndüğü an.

Şimdi Gezi’yi bekleyen tehlike, iktidarın onu ısrarla çağırdığı yere, Fatih-Harbiye kırığına yerleşmesi olur. Cumhuriyeti savunayım derken, suçlarını gözardı etmek olur. Gezi’yi başkalarına karşı bir eşik olarak yükseltecek kendinden memnun bir Gezi hatırasına, bir Gezi kompartımanına hapsetmek olur.

1

Bu tür romantik tersine çevirmeler (“yoksul ama haysiyetli”) Türkiye'de yalnızca popüler kültürde değil, siyasi söylem ve edebiyatta da kendine her zaman verimli bir toprak buldu. Sadece yoksulluk değil, yerlilik, Doğululuk, taşralılık da benzer biçimde, gurur okşayıcı-avutucu “ama” kalıplarıyla ele alındı. Bunun en tipik örneklerinden biri, Peyami Safa'nın “biraz iptidai ama samimi” erkekleridir. Aynı tesellinin (“zengin ama ruhsuz”) son yıllardaki popüler kültür versiyonlarından birine değinmeden geçmeyelim: “Onun arabası var, maalesef ruhu yok.”

2

olan Ayşecik (1960) bir Tuğcu uyarlamasıydı. Filmde Ayşecik babası iftiraya kurban gidip hapishaneye, annesi kör olup hastaneye düşünce bir günde büyüyor, erkek kılığına girip sokaklarda gazete satıyor, babasına cep harçlığı yetiştiriyor, hasta annesine bakıyor, aileyi bir araya getirdikten sonra çocukluğa geri dönüyordu. Istırap dozu azaltılmış, eğlencelik dozu artırılmış bir Tuğcu uyarlamasıydı Ayşecik. Tuğcu hikâyelerinden önemli farkı, bir büyüme hikâyesi olmamasıydı. Filmde yetimlik de geçicidir: Baba hapisten çıkınca Ayşecik afacan çocuk rolüne geri döner. Tuğcu'nun Kolsuz Bebek’i 196 l’de, O Yolun Yolcusu (Yüz Karası adıyla) 1964'te sinemaya uyarlanmıştır.

3

Walter Benjamin, “İmparatorluğun Panoraması: Alman Enflasyonunda Bir Gezinti”, Son Bakışta Aşk, s. 58. Farklı bir çeviri için: Tek Yön, s. 24-25.

4

Orhan Koçak haysiyet kavramını tartıştığı bir yazısında, haysiyetin olası bileşenleri arasında yükseklik, dirençlilik, bütünlük, özerklik gibi özellikleri, en çok da dokunulmazlığı sayar. Ama dokunulmazlık fikrini ortaya çıkartan da dokunulmaz olana çoktan dokunulmuş olmasıdır: “Haysiyet tasarımı en çok, haysiyetin artık olmayışının ve henüz olmayışının ürünüdür”, “İlişmeyelim”, Defter, Yaz 2^00 sayı 40, s. 147-68.

5

Charles Baudelaire, Paris Sıkıntısı, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Adam, 1982, s. 62-63.

6

33İyimserliğe katılmıyorum; özellikle de hikâyelerinin iyimser olduğu söylenemez. Kendisini tanımlamak için kullandığı “aydınlık gerçekçi" deyişini de abartmayalım. Karanlığı görmezden gelen, hep yolun sonundaki ışığa işaret eden bir yazar değil Orhan Kemal. İyi yürekliliğe gelince: Bir ara Ahmet Güntan, Haydar Ergülen ve Yıldırım Türker tartışmışlardı: İyi yüreklilik iyi yazarlığa engel mi? Şöyle yazmıştı Ahmet Güntan: “Denir ki Orhan Kemal iyi yürekli olmasaydı belki de iyi bir yazar olurdu, yani iyi yürek, iyi yazarlığa engel. Tuhaf değil mi? Halbuki iyi yürek iyi yazar için şarttır, iyilikten en uzak günde bile yazar iyiliği dile getirmiyorsa kendi savaşını kazanamamış demektir...” (“Orhan Kemal’’, Es- rârtler, İstanbul: YKY, 2003, s. 29). Sonra Haydar Ergülen Orhan Kemal'in iyi yazar olmakla kalmayıp “diliyle, anlatımıyla, yaklaşımıyla iyilik, şefkat ve merhamet” de dağıttığını söyledi. (“İyi Yürek”, Radikal, 16 Mayıs 2007). “Sanılıyor ki iyi bir insan olursan, iyi bir yazar olamazsın! İyilik, iyi bir yazar olmaya engeldir türünden bir kötülük kol geziyor ne zamandır dünyada ve edebiyatta ... belki de tüm bu yapıtlar, Orhan Kemal'in büyüklüğü de, o iyilikten çıkmış olabilir, o iyimser, sevgi dolu bakıştan ve yürekten çıkmış olabilir, daha da öncesi, Orhan Kemal'in dünya görüşünden çıkmış olabilir. Sosyalizmden çıkmış olabilir... ” (“İyiliğin Büyüsü: Orhan Kemal”, Sabitfıkir, 2 Haziran 2011). Yıldırım Türker tartışmayı tekrar başa döndürdü: “Orhan Kemal böylesine iyi bir insan olmasaydı belki çok

7

“Anti-kapitalist Müslümanlar: Fatih-Harbiye’nin Yapısökümü”, Express, sayı 136, Haziran-Temmuz 2013, s. 64.

8

Franco Moretti, The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture, Londra: Verso, 2(00, s. 173.

9

Cemil Meriç “bovarist temayüller”! “kendinden başkası olma hastalığı” olarak tanımlamıştı. Bu temayülleri, tahmin edilebileceği gibi kapitalizme değil, yalnızca ve yalnızca Batılılaşmaya bağlıyordu. Yine de bovarizmi kendindeki izlerinden yola çıkarak okumasıyla Safa'dan çok daha açıksözlüdür. Kendini kitapların baştan çıkardığı Emma Bovary’ye, “dünyayı fethetmek isteyen fakir sınıfların temsilcisi”Julien Sorel’e yakın bulan da odur. Jurnal, 2. cilt, İstanbul: İletişim, 2003, s. 53-58.

10

Roland Barthes Çağdaş Söylenler'de söylenin bir yalan değil, anlama "el koyan" bir dil olduğunu söyler. Söylenin işlevi bozmaktır, silmek değil. Bir yalandan çok, çalınmış bir dildir söylen. Anlam yaşamını sürdürür; söylen bu yaşamdan beslenir. Ama anlamı ideolojik kurguyu ayakta tutan doğal bir gerekçeye, tartışılmaz bir belirtiye, araçsal bir gösterene dönüştürür. Bugün İstanbul'da birçok semt yeniden yapılandırılırken Fatih'in kentsel dönüşüme sokulmamış olması kısmen bununla, iktidarın semtin kazanacağı yeni anlamların eski anlamı yerinden etmesini göze almıyor olmasıyla ilgili olabilir. Çünkü "ampirik"teki radikal dönüşüm "imgesel"i sarsabilir. "Günümüzde Söylen", Çağdaş Söylen/er, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1998, s. 189201.

11

Edward W. Said, " 1995 Baskısına Sonsöz", Şarkiyatçılık, çev. Berna Ulner, İstanbul: Metis, 8. basım, 2014, s. 346.

12

41Aynı ampirik verilere başka biçimde de el konabilirdi. Kondu da: Yakup Kadri'nin Fatih-Harbiye'den üç yıl sonra yayımladığı Ankara'da (1934) Harbi-ye'yi andıran bir Yenişehir vardır; viskili ziyafetler, balolar, "iğreti bir dekor içinde kuklalar gibi zıplayan" salon adamları vs. Ama onun karşısına dikilen eski şehir bu kez sahici bir yerliliğin değil, "kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlar", "nalınlı dindarlar", "şerbetli mevlût"un oluşturduğu bir "iptidailik" kurgusunun göstergesidir. Ne birinden ne diğerinden, üçüncü seçenekten (Batıcı kalkınma hamlesiyle "Türklük iştiyakı"nın, betonla "milli ruh"un mükemmel sentezi, zengin fakir herkesin yüreğinde bir devlet memurunun sorumluluğunu taşıdığı memur ütopyasından) yana kullanır Ankara'da oyunu Yakup Kadri.

13

Orhan Koçak "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" adlı yazısında Gökalp sentezinin ("Türklük artı İslamlık artı Garp medeniyeti eksi Osmanlılık") bazı dalgalanmalara rağmen uzun yıllar cumhuriyet kültür politikalarının temel çerçevesini belirlemiş olmasını, "Batı gibi olmak" ile "kendimiz olmak" arasındaki uyum ihtiyacına cevap vermesine bağlar: Cumhuriyetin kültürel alandaki yetersizliklerini perdelediği için, "Batı"ya karşı bir savunma tepkisi olarak başlamış olmasına rağmen bunu gözden

uzak tuttuğu için, yani “arzuyu ve korkuyu hem kaydedip hem de artık unutulacağı bir

14

güvenli bölgeye işaret ettiği” için cumhuriyetin yönetici kadrolarına cazip gelmiştir formül (Modern Türkiye ’de Siyasi Düşünce: Kemalizm içinde, İstanbul: İletişim, 2001, s. 370-418).

Safa. Sonradan Türk inkılâbına Bakışlar'da (1938), ayrıca “Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış” (1936), “Seziş, Tahlil, Riyaziye” (1936), “Türk Düşüncesi ve Batı Medeniyeti” (1953) gibi yazılarında geliştirdi. Yan tezlerle güçlendirilmiş bir Gökalp formülüdür Safa'nınki. Yan tezler: Doğu-Batı sentezi aslında bütün insanların kaderidir. Her insanın beyninde bir Doğu, bir de Batı köşesi vardır. Batı çeliği hazmedemediği için Doğu'nun manevi aşısına muhtaçtır. İslam Şark aslında Garplıdır. Türkü Hintliden ya da Araptan ayırmak gerekir vs. Safa'nın Gökalp’i eleştiren yazılan yok değildir, ama bunlarda bile formüle sadık kalır. Gökalp'te Batı’nın bilimsel metot ya da teknikleri yerine estetik, ahlak ve felsefeyle ilgili inanışlarını, âdetlerini, hayat tarzı ya da huylarını almaya çalışmaktır kozmopoli- tizm. Safa'da da değişmez: “Madde”yle “mana” arasındaki temel işbölümünün ihlalidir kozmopolitizm. Şu cümleler Safa gibi medeniyetçi değil, Doğucu-Asya- cı-İslamcı-Osmanlıcı ama yine milliyetçi Cemil Meriç'in: “[Peyami Safa'nın] Düşünce ufkunu Ziya Gökalp çizmiştir. Ziya Gökalp'ın dışına bir adım atmamıştır.” Cemil Meriç ile Söyleşiler, haz. Mehmet Tekin, İstanbul: Çizgi, 2003, s. 260.

15

“İnkılâbın İki Büyük Prensibi”, Türk İnkılâbına Bakışlar, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 2. basım, 1996, s. 53.

16

“Ari ırk” saplantısı, cumhuriyetin kültür politikalanna daha mesafeli kalan Tanpınar'da bile vardır. 1953'te Paris'te parasızlık yüzünden Montpamasse' daki otelini bırakıp daha ucuz bir otele taşındığında etrafındaki Çinli ve Japon “ze- vat”ı görünce şöyle söyler: “Meğer ben ne kadar beyaz ırk taraftanymışım. Zerre kadar bir şey anlamıyorum Avrupalı olmayandan, bana antropolojik tuhafiye eşyası gibi geliyor.” Paris'te tanıştırıldığı James Baldwin hakkında söyledikleri de şunlar: “Atillâ beni

burada bir zenci romancı ile - Baldwin bilmem neyin Bald- win'i - tanıştırdı [...] Benim tuhaf huylarımı bilirsiniz; öyle zenci, Çinli filândan pek hoşlanmam. Bana hilkatin acaiplikleri gibi gelir. Ben iiri ırktanım.” Tanpı- nar'ınMektupları, haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh,

1991, s. 73 ve 158.

17

“Ruhumu Geriye Ver", 20. Asır Avrupa ve Biz, s. 272.

18

Beşir Ayvazoğlu, Peyami, İstanbul: Kapı, 1998, s. 249.

19

“İnkılâp, Hayat ve İdeal”, Türk 'nkılâbınaBakışlar, s. 117.

20

Safa Türk ’nkılâbına Bakışlar'da Batı medeniyetini Rönesans 'tan bugüne gelen bir trene benzetir: “Tarihte milletlerin istedikleri noktadan hareket etmekte ve istasyon aralan kadar muayyen merhaleleri diledikleri gibi aşmakta muhtar oldukları sabit bir tekamül yolu yoktur. Bugün Rönesans'tan bilet alıp tekrar yirminci asra gelemeyiz.” Rönesans'tan değil, sonraki istasyonlardan birinden binmemizin yarattığı gecikmeyi, Avrupa medeniyetini bütün düşünme metodu ve yaşama tarzıyla birlikte kabullenerek kapatabiliriz, diyordur Safa (s. 114).

Not2

21

Ankara romanında Neşet Sabit şöyle der: “Garpçılık her şeyden evvel bir yapma. yaratma, kurma, iletme ve işletme gücüdür.” Ve: “Milliyetçi Türk garpçısı . için garplılığın en karakteristik vasfı garplılığa Türk üslûbunu, Türk damgasını

vurmaktır. Şapka bize hâkim değil, biz şapkaya hâkim olmalıydık.”

22

Roland Barthes, “Günümüzde Söylen'’, ÇağdaşSöylenler, s. 203-7.

Orpheus Çıkmazı Yazı Neyi Kurtarır?

“Bana düşen görev: ortalığı toplamak, dağılan parçaları bir araya getirmek. Şair, lir çalgıcısı, sihirbaz, diriliş tanrısı, bana böyle diyorlar. Ya gerçek?”

J. M. Coetzee, Petersburg'lu Usta

“Anlatsam mı? Neye yarar?

Annemle babam, uyuyorlar koyun koyuna Cebeci Asrı Mezarlığı'nda.”

Vüs'at O. Bener, Siyah Beyaz

J. M. COETZEE Petersburg’lu Usta adlı romanında Dostoyevski'nin hayatındaki acılı bir dönemi anlatır. Dresden'de sürgünde yaşayan Dostoyevski yirmi iki yaşındaki üvey oğlu Pavel’in bir kuleden düşüp ölmesi üzerine Petersburg ’a geri dönmüştür. Gerçeği öğrenmek istiyordur: Oğlunu polis mi öldürmüştür, yoksa devrimci yoldaşları mı? Yoksa intihar mı etmiştir Pavel?

Aslında bu geri dönüşte gerçek arayışından çok daha fazlası vardır. Bu dünyadan kırgın ayrılan oğlu için bir şey yapmak amacıyla geri dönmüştür Dostoyevski. Oğlunun artık koruyamayacağı haklarını korumak için geri dönmüştür. Kimse çekmecelerini karıştırmasın, özel evraklarını okumasın, ölümünü başka şeylere alet etmesin, her şey elinden alındığına göre bari ölümü oğlunun elinde kalsın diye geri dönmüştür. Oğlu ölüm belgesinin üstündeki addan, mezar taşına kazılı rakamdan, topraktaki tümsekten ibaret kalmasın diye geri dönmüştür. Çok daha fazlası: Sanki Pavel gemiden düşen bir çocukmuş, karanlık suda kurtarılmayı bekliyormuş gibi, onu oradan çekip almak için geri dönmüştür. Bir kapı kapandı, oğlum karanlıkta kaldı: Onu oradan nasıl kurtarabilirim?

Petersburg’lu Usta’yı bir Orpheus hikâyesi[1] olarak kurmuştur Coetzee. Mitolojik öykü romanda birçok kez karşımıza çıkar: “°lmüş kadının adını

fısıldayarak, onu kandırıp cehennemin derinliklerinden çıkarmaya çalışarak adım adım geri giden Orpheus’u düşünüyor. Uyurgezer gibi, mecalsiz ellerini öne uzatarak, görmeyen, ölü gözleriyle kendisini izleyen, kefene sarılı kadını düşünüyor. Ne flüt, ne lir, yalnızca sözcük, üst üste o bir tek sözcük. °lüm bütün bağlantıları kesse de geriye ad kalır." Sonra şu cümle: “Kural şu: bir bakış, bir tek bakış. Arkana bakmak yok. Ama arkama bakıyorum." Şu da: “Bana düşen görev: ortalığı toplamak, dağılan parçaları bir araya getirmek. Şair, lir çalgıcısı, sihirbaz, diriliş tanrısı, bana böyle diyorlar. Ya gerçek?"[2]

°len oğluna bu dünyada bir ses vermek isteyen bir babanın romanıdır Petersburg’lu Usta. Aynı zamanda ellisine yaklaşmış, esin perisini yitirmiş, tıkanmış bir yazarın hikâyesi. Romanın sonunda Dostoyevski 'yi oğlunun odasında, onun elbisesi üzerinde, onun günlüğüne yazarken görürüz. “Bir kavanozdan boşaltılmış çekirgeler gibi havada kaynaşan binlerce küçük iblisin" izinde “Stavrogin’in tarafları"™[3] yazıyordur Dostoyevski. Ecinniler’in doğuşu: Kalem tutan el hareket eder, “ama şekillenen sözcükler kurtuluş sözcükleri değil"dir. Dostoyevski’nin taş kadar kayıtsız Stavrogin’i yaratırken yaptığı, karanlık sudan seslenen kayıp çocuğu dinlemek değildir. °lüler diyarından Pavel’i değil esin perisini çekip alan, oğlunun hayatını söndüren uğultulu karanlıktan yazının cinleriyle çıkan bir

Dostoyevski. “Benim hayatım böyle," diye düşünür, “kendi hayatımı satarım, çevremdekilerin hayatlarını da satarım." Bir yazarın hayatı: “Onursuz bir hayat; sınırsız ihanet; sonu gelmeyen itiraflar."

Kimse oğlunun ölümüne el koymasın diye Petersburg'a dönmüştü Dostoyevski. Ama şimdi onun odasından koltuğunun altında Ecinnilerle ayrılırken, Pavel'in yarım kalmış günlüğünü bir sanat eserine dönüştürürken Dostoyevski, kendisi dahil bütün yazarlara soruyor gibidir Coetzee: Yazı kurtarır mı? Kurtarırsa, neyi kurtarır?

2

Coetzee'nin apartheid sonrasında yayımlanan ilk romanıydı Petersburg’lu Usta. Güney Afrika'da demokratik seçimlerin yapıldığı yıl, Hakikat ve Uzlaşma Komisyonları'nın kurulmasından hemen önce, 1994 'te yayımlanmıştı. Asanlar Coetzee'den Güney Afrika'ya ilişkin politik bir roman beklerken, o gözlerini uzak bir sahneye, on dokuzuncu yüzyıl Rusyası'na çevirmişti. °nceki yıllarda (Nadine Gor- dimer'in de aralarında

bulunduğu) bazı Güney Afrikalı yazarlar tarafından apartheid'a güçlü bir politik cevap vermemekle eleştirildiğini biliyoruz. Ama Güney Afrika'nın arkasında bıraktığı o kadar ölüyle ne yapacağını düşündüğü bir dönemde, okurun karşısına bir Orpheus öyküsüyle çıkmanın politik bir yanı olmadığını kim söyleyebilir?

Coetzee okurları, romanlarının merkezinde bir telafi çabası olduğunu fark etmişlerdir. Barbarları Beklerken'de sulh yargıcı imparatorluk askerlerinin işkence ettiği barbar kızın yaralarını sarmak ister. Michael KNasıl Yaşadı ’da yerleştirme kampında görevli doktor K'yı yaşatmak için uğraşır. Düşman’da Susan Barton karaderili Cuma'yı köle tüccarları tarafından koparıldığı evine, Afrika'ya geri yollamaya çalışır. “Doğru olanı yapmak, olanları telafi etmek istemiştim," der BarbarlarıBeklerken'de yargıç: “Kefaret ve telafiye her zaman yer olmalı." Ama telafi çabasına bazı “kuşkulu itkiler" de sızıyordur: “Doğru olanı yapmak, olanları telafi etmek istemiş

tim. Bu temiz itkiyi inkâr etmeyeceğim, işin içine daha kuşkulu itkiler karışmış olsa da."

Telafi çabasının, aynı zamanda o çabanın içinde nefes alan “kuşkulu itkiler"in anlatısıdır Coetzee romanı. Bir an gelir, sulh yargıcı barbar kızın bedenine imparatorluk subayları gibi yakarak, yırtarak, keserek değil, bu kez soyarak, ovarak, okşayarak giriyor olabileceğini, işkencecilerin yaraladığı bir bedenin sırrını bu kez yarayı sararak elde etmeye çalıştığını fark eder. Ortada devrini uzatmak için uğraşan bir imparatorluk olduğu sürece, kendisi “kuzu postu giymiş bir imparatorluk çakalı"ndan başkası değildir: “Çünkü ben, o zaman düşünmekten hoşlandığım gibi, soğuk katı Albay’ ın hoşgörülü haz düşkünü zıttı değildim. Ben İmparatorluğun rahat zamanlarda kendi kendine söylediği yalandım, o ise İmparatorluğun sert rüzgârlar estiğinde kendi kendisine söylediği yalandı. Biz İmparatorluk yönetiminin iki yüzüydük, o kadar." Ortada devrini uzatmaya çalışan bir imparatorluk olduğu sürece barbar kız kendisine baktığında “koruyucu bir albatrosun açılmış kanatları"nı değil, “avı hâlâ soluk alırken darbe indirmekten çekinen korkak bir albatrosun siyah şeklini" görecektir.

Coetzee’de bu “siyah şekil" gölgesini yazıya da düşürür. Yıkımın öyküsünü anlatanlarla yıkımın öykü anlatma yeteneklerini de alıp götürdüğü suskun figürleri bir araya getirir Coetzee romanı. Barbarları Beklerken'de sulh yargıcı “acı imparatorluğu"nun tarihçesini yazar. Michael

K'da kamp doktoru yerleştirme kampıyla ilgili notlar tutar. Düşman'da Susan Barton bir gemi kazası sonucu sürüklendiği adada yaşadıklarını bir öyküye dönüştürmeye çalışır. Karşılarında sessizler vardır: Barbar kız sulh yargıcının sorularını cevapsız bırakır. Michael K "ağzı var dili yok bir budala"dır. Cuma'nın dili köle tüccarları tarafından sahiden kopartılmıştır. Sessizlerin gözleri bile suskundur: Barbar kız sulh yargıcına "camsı gözler"le bakar. K'nın gözleri "kocaman, karanlık havuzlar gibi"dir. Cuma'nın kapkara göz bebekleri hiçbir şeyi yansıtmaz. Coetzee'de telafi çabası bir açmaza doğmuştur: Konuşanlar anlatamaz; anlatılan onların öyküsü değildir. Sessizler de anlatamaz; onlara yapılan, öykülerini anlatma imkânını ortadan kaldırmıştır.

Yazarlar konuşamayanlar için de konuştuklarına inanmak ister. Coetzee de hayatının bir döneminde buna inanmış, belki bir yanıyla hâlâ inanıyor olmalıdır. Ama Coetzee gibi dilbilim ve üslupbilim üzerine çalışmış bir yazardan dilin o kadar temiz kalabileceğine inanmasını beklemek tuhaf olurdu.

Sulh yargıcının yazdıkları acının tarihçesi değil, "edebi hırsları olan bir devlet memurunun notları"dır. Kamp doktorunun yazdıkları K'nın öyküsü değil, K'dan bir kamp öyküsü yaratma çabasıdır. Susan Barton Cuma'yla bir "kelimeler köprüsü" kurmaya çalışır; ama Cuma öykünün ortasında bir sessizlik olarak kalır: "Cuma'nın diliyle ilgili pek çok öykü anlatı- labilir, ama asıl öyküyü dilsiz Cuma bilir."

"°lüye ses vermek" Petersburg'lu Usta'dan bir önceki romanın, Demir Çağı 'nın da tekrarlanan izleğiydi. Romanın anlatıcısının (klasik dilleruzmanı Elizabeth Curren'ın) işi "ölüye ses vermek"tir. Ama sessizlerin öykülerini bu kez savaşarak, ölerek, ölü bedenleriyle anlattıkları bu romanda bütün öykü anlatıcılarını yine sert bir soru bekliyordur: Çocukların bir dehşet ortamına doğduğu, bir savaşçı olarak yetiştiği bir dünyada, kelimelerin yerine cesetlerin konuştuğu bir ölüm kalım ortamında öykü anlatmak mümkün mü? Herkesin taşlaşmış bir yürekle dolaştığı, insanların aylaklığa kuşkuyla baktığı, kelimelerin ağızdan çıkar çıkmaz ölü yapraklara dönüştüğü bir "demir çağı"nda öykü anlatmanın ne anlamı var?

Elizabeth Costello'da (Romancının Romanı) bu sorulara yenileri eklenir. Romanın Kafka göndermeleriyle örülmüş "Kapıda" adlı bölümünde kapalı kapıdan içeri girebilmesi için romancı Elizabeth Costello'dan bir inanç beyanında bulunması istenir: Ne iş yapmaktadır, neye inanmaktadır, neden

içeri girmek istemektedir? “Ben bir yazmanım, görünmezlerin yazmanı," diye cevap verir Costello. Giriş iznini verecek yargıçlar ikna olmamıştır: “Peki ya görünmezler sizi kendilerinin yazmanı olarak görmüyorsa? Ya sözleşmeniz çok uzun zaman önce feshedildiyse, size bunu bildiren mektup elinize geçmediyse? Ya hiç atanmadıysanız böyle bir göreve?"[4]

Bir de “Karanlık Odaya Doğru"5 adlı bir denemesi var. Coetzee orada Güney Afrika’da devletin romancının “karanlık odası"nı yarattığını söyler. Karanlık odanın kapısında bekliyordur romancı; ya darbeler inerken gözlerini başka yere çevirecektir, ya da görmesi yasaklanan sahnenin, odadakiler dışında kimsenin ulaşamayacağı korkunç gerçeğin temsilini üretecektir. Roman yazmak böyle bir şeydir: Karanlık odayı hayal gücünün kaynağı haline getirdiği için bir romancıdır o. Çoğu romancı bunu böyle kabul eder. Ama Coetzee için bir çözüm değil, problem cümlesidir bu. Karanlık odayı yazarın hayal gücünü harekete geçiren bir kaynağa dönüştürmekte, diyordur, “bayağı, ucuz, çiğ" bir yan var. Devletin yarattığı bu alçakça esrardan beslenmekte, karanlık mahzende olanları korkuyla karışık bir merakla, karanlık bir lirizmle, bir gerilim hikâyesi yazıyormuş gibi anlatmakta insanı utandıran bir şey var.

Apartheid'ın en şiddetli olduğu yıllarda, edebiyattan bu karanlık tarihi temsil etmesinin beklendiği bir ortamda yazmaya başlamıştı Coetzee. Bir ölüm kalım ortamında yazarın temsil yetkisini sorgulamak vakit kaybı mıdır? Bir zamanlar Hölderlin sormuştu: “Yıkım zamanında şairler ne işe yarar?" Yazının dünyaya yalnız söyledikleriyle değil, biçimiyle de karşı koyması gerektiğini düşünen Coetzee gibi bir yazar yıkım zamanında ne yapar?

Yalın, kesin, hatta donuk düzyazısını iç içe geçmiş iki zor soruyu cevaplamaya adamış gibidir Coetzee: Sesini yitirmişlerin bu dünyadaki yankısı olabilir mi edebiyat? Asanlara bu sözcüklerle korkunç şeyler yapıldı; sözcüklerle kandırıldılar, sözcüklerle tehdit edildiler, sözcüklerle ezildiler. Şimdi ben aynı sözcükleri kullanarak nasıl öykü anlatacağım? Hemen buraya, “özgürlük" ödülünü alırken sorduğu soruyu da eklemek gerekir: “Nasıl oluyor da benimki gibi apaçık özgür olmayan bir ülkeden gelen, böyle bir ülkede

yaşayan biri özgürlük ödülüyle onurlandırılabilir?"

3

Coetzee yazmaya başladığında önünde zengin bir Orpheus birikimi vardı. Üniversitede edebiyat dersleri veriyordu: Rilke’nin Orpheus ’a Soneler’ini mutlaka okumuştu. Yirminci yüzyılda dünya savaşları, sömürgecilik ve soykırım Orpheus’u operadaki sınırlı yerinin dışına çıkartmış, yalnızca şiirin değil tiyatro, sinema ve felsefi denemenin de önemli figürlerinden birine dönüştürmüştü. Cocteau’nun “Orpheus Üçlemesi"ni, Sartre’ın “Siyah Orpheus"unu, Blanchot’nun “Orpheus’un Bakışı"nı da biliyor olmalıdır Coetzee.

Benjamin ve Adorno’yu da okumuştu. Bu ikisi Orpheus’tan söz etmez; ama “kurtarıcı bakış" ikisi için de önemlidir. Benjamin’in “Tarih Kavramı Üzerine"sinin merkezinde “artık susmuş olanların yankısı" vardır. Orada Orpheus’un yerini, yüzü tarih denen yıkıntıya çevrilmiş, ölüleri hayata döndürmek isteyen, ama Cennet’ten kopan “ilerleme" fırtınasıyla sırtını döndüğü geleceğe sürüklenen bir melek figürü almıştır. Adomo’ya gelince: Orpheus’un ölüler diyarına yolculuğu orada baştan engellenmiş gibidir: “Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır", her tür telafi estetiğinin önünde aşılması zor bir duvar gibi dikilir.[5]

Kurtarıcı estetiğin daha umutlu yorumları da vardır. Leopold Senghor’un Afrikalı şairlerin Fransızca şiirlerinden derlediği antolojiye önsöz olarak yazdığı “Siyah Orpheus"ta Sartre, Siyahlığın sömürgecinin dilinde anlatılıp anlatılamayacağını tartışır. Afrikalı şairler kaybettikleri Eurydike’yi (Siyahlık) geri getirmeye çalışıyorlardır; ama Eurydike her defasında beyaz kültürün duvarlarının gerisinde kaybolur. Yine de Negritude şairlerini Fransa’ya tanıtan bir antolojinin sunuşunda umudu fazla ertelemek istememiş gibidir Sartre. Siyah Orpheus eninde sonunda sömürgecinin dilinde Siyahlığın “sessizliğine" yer açacaktır. Sartre sunuşunu daha da umutlu bir Orpheus yorumuyla bitirir: Siyahlık nihai amaç değil, bir yol, bir geçittir. Siyah Orpheus çalınan gururunu geri alabilmek için ölüler diyarına inecek, Siyahlığı geri aldığında bu kez kendi isteğiyle onu arkasında bırakacaktır. “Narsizmin zaferi ve Narcissus’un intiharı": Kendini bulan, kendi geçiciliğini gören, kendi isteğiyle kendinden vazgeçen Siyahlık.[6]

“Siyah Orpheus"un problemleri Coetzee’ye yabancı değildi. Ama Coetzee’nin daha karanlık dünyasını haber veren Sartre’ın “Siyah Orpheus"u değil, Blanchot’nun “Orpheus’un Bakışı"dır. Yazarla esin perisi arasındaki ilişkiden söz eden bu denemede, yazının bir kural ihlaliyle, Orpheus’un bakışıyla başladığını söyler Blanchot. Orpheus geriye bakar;

çünkü ölüm eşiğini aşıp Eurydike’yi bütün görünmezliğiyle görmek, onun karanlık belirsizliğine biçim kazandırmak ister. Yazarın ötekinin karanlığına duyduğu bu arzu yapıtın aynı anda hem esin kaynağı hem yıkım kararıdır. Yazının aynı anda hem kurucu hem yıkıcı edimi: Orpheus Eurydike’yi geri getirmek, yokluğuna biçim kazandırmak istediği için onu ikinci kez kaybeder; ama yapıtı bütün belirsizliğiyle mümkün kılan da yokluğa biçim vermek isteyen bu bakıştır.

Dilin yazara verilmiş bir gerçeği açığa çıkarma aracı olduğu fikrine karşı çıkıyordu Blanchot. Anlamın yazarın önünde tastamam belireceği, yazarın esin perisine böyle hükmedebileceği yanılsamasına karşı çıkıyordu. Edebiyat, edebiyatın bir soruya, demek ki bir soruna dönüştüğü an başlar: “Mallarme kendine ‘Edebiyat diye bir şey var mı?’ diye sorduğunda, bu soru edebiyatın ta kendisidir." Yazarın iki eli vardır: Birincisi sanki kaçınılmaz bir buyruğun etkisinde sözcüklere hükmediyormuş gibi yazar; diğeri kalemi tutup kenara koyar. Esas egemenlik kalemi elinden bırakmayan “hasta" elde değil, sözcüklere hükmedemediğini fark eden, yazılanı durdurma gücüne sahip ikinci eldedir. Yazıyla esin perisi arasındaki aşılmaz mesafeye odaklanmıştır Blanchot'nun bakışı. °lüleri yaşayanlardan ayıran eşik aşılamaz. Eurydike’nin radikal başkalığı temsil edilemez. Eurydike’de ölen Orpheus’tadirilemez. Yazıda bir sahicilikten söz edilebilecekse eğer, yegâne kaynağı bu başarısızlık bilincidir.[7]

Coetzee yazmaya bu “başarısızlık bilinci"yle başlamıştı. Doktora tezi, edebiyatı bir iktidarsızlık araştırması olarak gören, aczi sanatın ayırt edici özelliği sayan Beckett üzerineydi. Ama Beckett’e olan ilgisi akademik bir ilgiyle sınırlı değildi. En çok etkilendiği üç yazardan biriydi Beckett (diğerleri Kafka ve Dostoyevski). 1970’ lerde, bu Auschwitz-sonrası yazarın “başarısızlık poetikası" üzerine başka yazılar da kaleme aldı.[8]

Auschwitz-sonrası: Blanchot’nun, “Orpheus’un Bakışı"ndan yirmi yedi yıl sonra 1980’de yayımlanan kitabının adı Felaket Yazısı’ dır. Yazının felaketinden, bir felaket olarak yazıdan söz ediyordur. Ama kitapta esas felaket belirmekte gecikmez: “Auschwitz üzerine kitaplar okuyoruz. Kamplardaki herkesin istediği şey, son dilek: Ne olduğunu bilin, unutmayın; ama aynı

zamanda hiçbir zaman bilemeyeceksiniz."[9]

Yıkımın, anlatma yeteneğinin de yıkımı olabileceğini ilk söyleyenlerden biri Benjamin'di. "Hikâye Anlatıcısı"nda Birinci Dünya Savaşı bittiğinde cepheden dönenlerin adeta dilsizleştiklerini söyler. Benzer bir dilsel felçten başka yazarlar da söz ettiler. Hannah Arendt Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Faulkner'ın "Bir Ma- sal"ına kadar kırk yıl boyunca, savaşın acılarını anlatmaya yaklaşabilen bir edebiyat yapıtının ortaya çıkmadığını söyler. Adomo Birinci Dünya Savaşı'yla ilgili kitaplara "bir yetersizlik, güçsüzlük, hatta sahtelik duygusu"nun karıştığından söz eder. Soru, Primo Le- vi'nin de sorusudur: "Biz savaştan geri dönenler kendi deneyimimizi anlayıp başkalarına anlatabildik mi?"[10]

Yıkımın dile getirilememiş olmasının nedenleri de tartışıldı. Benjamin ölümün enformasyona dönüştüğü bir çağda hikâye anlatıcısının hikâyesini doğal tarihin parçası kılma gücünü yitirdiğinden söz eder. Deneyimin basamaklarında sanki bir merdivenden inip çıkıyormuşçasına dolaşma yeteneğini kaybetmiştir anlatıcı. Adomo İkinci Dünya Savaşı'nın deneyimden büsbütün kopuk olduğunu söyler: "Süreklilikten, tarihten, bir 'epik' öğeden yoksundur bu savaş, her evresinde sıfırdan başlar gibidir: Bellekte bilinçsizce korunmuş kalıcı bir anı da bırakmayacaktır. Her yerde, her patlamayla, uyarım engelini delip geçmiştir; oysa deneyim, sağaltıcı unutuşla sağaltıcı anımsama arasındaki süre, bu engelle korunan bir alanda oluşur." Savaşın enformasyonla, propagandayla, medya yorumlarıyla görünmez kılındığı, yaşamın "kıpırtısız, bomboş aralıklarla kesilen, zaman dışı bir sarsılmalar dizisi"ne dönüştüğü bu unutkan hareketlilik dünyasında deneyimin yerini olayların "alçıdan kalıpları" almıştır. Burada yalnızca bir anlatma problemi değil, bir açıklama problemi de vardır. Sanat tarihin gayri insaniliğini anlatmakta yetersiz kalır; çünkü açıklamakta yetersiz kalır. Felaketi ya psikolojiyle açıklıyor, ya da toplumun canavarlığını insan-üstü bir durummuş gibi anlatıyor, faşizmi "toplumun kendini bulması olarak değil de toplumun dışındaki birtakım şebekelerin çevirdiği dolaplar" olarak sunuyordur. Dahası, mutlak şeyleşmenin hüküm sürdüğü bir dünyada yazarın felaketi anlatabilmek için ayağını basacağı bir yer kalmamıştır. Faşizmin portresi yapılamıyordur; çünkü özgürlük insani eylemlerin içinde belirmiyor, sadece özgürlük hakkındaki söylevlere, klişeleşmiş kükreyişlere, güçsüz bir güven tazeleme çabasına konu oluyordur: "Tümel esaret görünüp tanınabilir, ama temsil edilemez."[11]

Şükrü Argın 12Eylül'ün üzerinden otuz küsur yıl geçmiş olmasına rağmen Türkiye'de edebiyatın felaketi anlatamadığını söylemişti. [14] Kapitalizmin küresel zaferinin sadece sol muhalefeti değil, edebiyatı da mecalsiz bıraktığından, yazarın olanlara başka bir açıdan bakabileceği bir noktaya yerleşme yeteneğini yitirdiğinden, zaten anlatılanlara kulak verecek bir kamunun da kalmadığından söz ediyordu. Edebiyat kendini felaketin dışında hissettiği için felaketi anlatamamıştı. 12 Eylül'ü yaşayan insanlarla edebiyat arasında, felakete uğrayanlarla toplum arasında, hatta yıkılan evlatlarla yakınları arasında Kafka'nın Dönüşüm'de anlattığına benzer bir yarık oluştuğunu söylüyordu Argın. Bazen aileler bile evlatlarını yalnızca evlatları olarak değil, aynı zamanda evdeki “böcek" olarak gördükleri için de anlatılamamıştı l 2 Eylül. Asanlar, 12 Eylül'ün mağdurlarına reva gördüğü şeyleri onların aslında hak ettiğini düşündükleri için de anlatılamamıştı. Hayatta kalanlar artık farklı bir hakikat rejimine ait olduğu için, birinin yaşadığı dehşet bir başkasının ferahlamasıyla birlikte geldiği için, anlatanlarla okuyacak olanlar artık aynı yerin sakini olmadığı için de anlatılamamıştı. Felaketi yalnız yazarlar değil, bizzat yaşamış olanlar bile kendi çocuklarına doğru dürüst anlatamamışlardı. 12 Eylül edebiyatın bakmadığı değil, bakamadığı bir olaydır, diyordu Argın: “Bakabilse, orada kendi felaketini görecektir."

Bu bölümü, sessizlik yeminiyle kuşatılmış bir felaketten söz ederek bitirmemiz gerekiyor. Marc Nichanian Edebiyat ve Felaket 'te Ermeni soykırımının üzerinden uzun yıllar geçmesine, hayatta kalanlar ve yazarlar Felaket'i anlatmaktan hiç vazgeçmemiş olmalarına rağmen kurbanların acılarına tanıklık etme çabasının “baş- döndürücü bir paradoks"a sürüklendiğini söyler.[A] Felaket'e romanın imkânlarıyla nüfuz edilemiyordur; edebiyat kenara çekilmeli, yerini tanıklığa bırakmalıdır. Ama hayatta kalanların tanıklığın utancından kurtulmak, Felaket'ten söz edebilmek için buldukları tek yol da edebiyattır. Ama Felaket'i edebiyatın konusu olarak görmek ona ihanet etmek demektir. °yleyse tanıklığa yer açılmalıdır; ama tanıklık edilemez; çünkü Felaket tanığın ölümüdür.

Kurbanın mahremiyetini hiçe sayan bir soykırım edebiyatının, korkunç anılan estetize eden öykülerin, Felaket'i siyasi tanınma talebinin aracına dönüştürmenin, hatta Felaket'in anlatılabileceğine duyulan naif-iyimser inancın bile Felaket'i anlatma çabasını engellediğini söyler Nichanian. Ama sorun çok daha büyüktür: Hayatta kalanlar Felaket'te katlanılmaz olanı

inkâr ederek hayatta kalabildikleri için, Felaket’i felaket olmaktan çıkarmadan hayatta kalmak mümkün olmadığı için, hayatta kalanın geri dönülmez bir biçimde kaybettiği şey kaybın sözünü etme kapasitesinin kendisi olduğu için, hiçbir anlatı dil bütünlüğünün bozulması gerçeğini dille bütün- leştiremeyeceği için anlatılamamıştır Felaket. Dehşeti yaşayan anlatmaya başladığı anda kendi ya da

başkasının yaşadığına ihanet ettiğini düşündüğü için de anlatamamıştır.

5

Bazı cümleler içerdikleri zorunlu yanlışla sahiplerini ömür boyu huzursuz eder. “Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" da öyle. Tıpkı felaketin kendisi gibi bu keskin felaket cümlesi de Adorno'nun peşini bırakmadı. Cümlenin Adomo’da ondan fazla versiyonu olmasının nedeni, söylediğiyle varlığının çelişiyor olmasıdır. Felaket üzerine konuşulamaz dediğimiz an, felaket üzerine konuşmaya çoktan başlamışızdır.

Cümle ilk kez “Kültür Eleştirisi ve Toplum"un (1949) sonunda belirmişti: “Felaketin en uç, en keskin bilinci bile yozlaşıp gevezeliğe dönüşme tehlikesinden muaf değildir. Kültür eleştirisi kültür ve barbarlık diyalektiğinin son basamağıyla karşı karşıyadır: Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır ve üstelik bu, şiir yazmanın bugün neden imkânsız hale geldiğine ilişkin bilgiyi de kemirmektedir. Eleştirel ruh kendinden memnun tefekkürle sınırlı kaldığı sürece, geçmişte tinin ilerleyişini kendi unsurlarından biri olarak varsaymış olan ve onu artık tümüyle yutmaya hazırlanan mutlak şey- leşme karşısında çaresizdir."[16]

Cümlenin daha kurulur kurulmaz kendisini de menziline aldığının (“gevezeliğe dönüşme riski") farkındadır Adomo. 1960'larda yazdığı yazılarda birçok kez aynı cümleye geri döner. “Daimi ıstırap içinde olanların da işkence görenler kadar haykırmaya hakkı vardır," der Negatif Diyalektikte (1966), “Auschwitz'den sonra şiir yazılamayacağı sözü bu nedenle yanlış olabilir." On yedi yıl sonra sanki kurduğu cümleyi geri alıyor gibidir Adomo. Ama bir geri alma varsa eğer, anlamı yumuşatmak için değil, daha da keskinleştirmek içindir: “Ama Auschwitz'den sonra yaşanıp yaşanamayacağı ve aslında öldürülmesi gerekirken tesadüf eseri bu zulümden kaçmayı başarabilmiş olanların yaşamaya hakkı olup olmadığı şeklindeki kültürel açıdan daha önemsiz soru yanlış değildir. Yaşamaya devam etmek için, Auschwitz’i mümkün kılan burjuva öznelliğinin temel ilkesi olan duygusuzluğa ihtiyaç vardır: canı bağışlanmış insanın ezici

suçluluğunun ifadesidir bu duygusuzluk. Aslında artık yaşamadığını, 1944' tegaz odasında öldürüldüğünü ve bu tarihten sonra sadece kendi tahayyülünde yaşamaya devam ettiğini, yaşamının yirmi yıl önce canına kıyılmış birinin gerçekleşmesi imkânsız arzusunun bir yansıması olduğunu gördüğü rüyalarla öder kefaretini."[12]

Aynı yerde “gevezeliğe dönüşme riski" de daha sert bir ifadeye kavuşur: “Auschwitz sonrası kültür, Auschwitz'e yönelik mecburi eleştiri de dahil olmak üzere bütünüyle süprüntüdür."[13] 1965'te verdiği “metafizik" derslerinde şöyle söyler: “Bir zamanlar Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz demiştim, bu da o cümleyi yazarken beklemediğim bir tartışmaya yol açtı. Beklemiyordum, çünkü felsefede hiçbir şey sözlük anlamıyla kastedilmez." Felsefi düşüncenin “birbirine taban tabana zıt ihtimaller arasındaki titreşim"de ortaya çıktığını söylüyordur: “Şunu tabii ki kabul ederim: Nasıl Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz dediysem, ki bununla o dönemde diriltilen kültürün kofluğuna işaret etmek istiyordum; aynı şekilde Hegel'in Estetik'te öne sürdüğü, insanlar arasında bir acı bilinci olduğu sürece o bilincin nesnel biçimi olarak sanatın da var olması gerektiği önermesi uyarınca şiir yazmalı da diyebilirdim."

Auschwitz'den sonra yaşanıp yaşanamayacağı sorusunu da ilk kez bu derslerde sormuştur. Negatif Diyalektikte sözünü ettiği, insana sanki “bir Auschwitz kurbanının “gerçekleşmesi imkânsız arzusunun yansıması" olduğu duygusunu yaşatan rüyalar da kendi rüyalarıdır.[14]

Şu cümle, iki yıl sonra yazdığı “Sanat Şen midir?"den (1967): “Auschwitz'den sonra şiir yazılamayacağı cümlesinin mutlak bir geçerliliği yoktur, ama şu kesin ki Auschwitz geçmişte mümkün olduğu ve belirsiz bir gelecek boyunca da mümkün kalacağı için, şen sanat artık tasavvur edilemez."[15] Şu da beş yıl önce kaleme aldığı “Bağlanma"dan (1962): “Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır yolundaki önermemi yumuşatmak istemiyorum; o önermenin içinde bağlanmış şiirsel yapıta ilham veren güdü olumsuz olarak ifade edilmiştir." Adomo aynı yerde acının tesellisini ancak sanatta bulabileceğini de söyler: “Gerçek acının büyüklüğü unutmaya izin vermez; Pascal'in teolojik deyişi On ne doit plus dormir'm (“Artık uyumamalı") seküler ifadesine kavuşturulması gerekir. Ama Hegel'in acı bilinci adını verdiği bu ıstırap sanata engel olduğu gibi onun devamını da talep eder. Bugün acı kendi sesini, ona derhal ihanet etmeyen bir teselliyi bir tek sanatta bulabilir." 2[1]

“Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır" çoğu Adomo yorumcusu tarafından bir şiir yasağı olarak değerlendirildi. Oysa cümlenin kendisinin de çoktan yakalandığı bir problemler ağından söz ediyordu Adomo. Alman demokrasisinin vahşeti bir teknik arızaymış gibi normalleştirmesine, ölüm kamplarını uygarlığın ilerlemesinde nahoş bir kazaymış gibi geçiştirmesine, Auschwitz’den sonra kültürün hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam edebileceği varsayımına karşı çıkıyordu. Auschwitz zengin bir felsefi-estetik-bilimsel birikimin ortasında, insanların akşam Goethe okuyup gündüz Auschwitz’de işbaşı yaptığı bir kültürde gerçekleşmişti. Öyleyse bu birikimde, özerk olduğu varsayılan kültürün kendisinde bir yanlış olmalıydı.

Cümlenin ilk belirdiği yazının (“Kültür Eleştirisi ve Toplum"), kültür eleştirisinin eleştirdiği kültürle kaçınılmaz bağı üzerine olması tesadüf değildir. Orada bir yöntemsel açmazdan söz eder Adorno. Kültür eleştirisi aşkın bir noktadan hareketle kültürün özerkliğini reddettiği ölçüde barbarlığa yaklaşır:

Eleştirdiği şeyin deneyiminden yoksun olduğu ölçüde “donup kalmış bir küfür"den ibaret kalır. Ama kültürün özerk olduğu fikrine sığındığı, kültür denen şeyin bir tinsel-bedensel çalışma ayrımı üzerinde yükseldiğini unuttuğu, tarihsel koşulların kültür üzerinde bıraktığı yara izlerini görmezden geldiği ölçüde de barbarlığa yaklaşır. “Umutsuzluğun ve sınırsız acıların olduğu yerde sadece tinsel şeyleri" görmek ancak dehşet unutulursa mümkündür. Kültür, dehşetin izlerini sakladığı sürece insana yaraşan bir toplumda yaşandığı yanılsamasını yaratır; bu da onu dehşetin tamamlayıcısı kılar.22 Eleştirinin bu iki uğraktan herhangi birinde huzur bulmasına imkân olmadığını söylüyordur Adomo. Kültürü sanki dışarıda bir aşkınlık noktası varmış gibi baştan mahkûm etmek barbarlıktır. Ama özerk bir töze dönüştürülmüş bir kültürün sanki dehşet hiç yaşanmamış gibi yoluna devam etmesi de barbarlıktır.

İkinci itiraz “anlam"la ilgilidir. İnsanların hayatını solduran bir felaket üzerine anlam üretmek anlamsız bir dehşete anlam kazandırmaktır. Çekilen acının sanki bir anlamı varmış gibi davranmaktır. Ölüm acısının çekildiği yerde bunun bir estetik imgeye, bir haz kaynağına, kurbanları yıkıp yok eden dünyanın tüketimine sunulmuş bir sanat yapıtına dönüştürülmesinde kurbanlara yapılmış bir haksızlık vardır.23

Adomo’nun farklı düşünce uğraklarını birbiriyle konuşmaya zorladığını söyleyerek başlamamız gerekiyor. “Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır"ın karşısında şu cümle durur: “Hitler, özgürlüksüzlük içinde yaşayan insanlara yeni bir kategorik buyruk dayatmıştır: düşüncelerini ve davranışlarını, Auschwitz asla tekrar etmeyecek, benzer bir şey bir daha asla olmayacak şekilde düzenleme buyruğu."[16] Şu cümle de: “Yine de, sözü edilemeyecek kadar korkunç olana katlanmak isteyen bir bilinç, nesnel olarak sürüp giden çılgınlığa teslim olmak istemiyorsa, tekrar tekrar o vahşeti anlama çabasına geri dönmek zorunda kalacaktır.” Adomo'nun bazı yazılarında uğraklardan biri öne çıkar. “Sanat Şen midir?”de sanatın şenlikten kendi isteğiyle vazgeçmek zorunda olduğunu söyler. Ama ikinci uğrak yazıdan tümüyle silinmiş değildir. Sanat insanlar için haz kaynağı olduğu için, şiddetine tanıklık ettiği dünyanın üstünde bir başka sahne olarak açılabildiği için, özgür olmayışın ortasında özgürlük benzeri bir şeyi dile getirebildiği için, gerçekliğin insanlara dayattığı hunhar ciddiyetin eleştirisi olduğu için özgürlükle yakından ilgilidir. Sanatın en umutsuz yapıtlarında bile, hatta özellikle onlarda görülen neşe uğrağını sanat yapıtından kovmak mümkün değildir: “Yakın geçmiş karşısında sanatın şen olması ne kadar imkânsızsa, tümüyle ciddi olması da o kadar imkânsızdır.”

Felaketten sonra şiir yazılamayacağını değil, şiirin (edebiyatın, düşüncenin, kültürün) çözümü imkânsız bir problemle baş etmek zorunda olduğunu söylüyordu Adomo. Nasıl kültürün dehşet hiç yaşanmamış gibi yoluna devam etmesinde kurbanlara yapılmış bir haksızlık varsa, anlamsız bir dehşete anlam kazandırmakta da kurbanlara yapılmış bir haksızlık vardır. Geçmişin karanlık gölgesinden bir an önce kurtulmak istemek barbarlıktır; ama dehşeti hatırlamanın, kültürün suç ortaklığını göz ardı etmenin vesilesine dönüşmesi de barbarlıktır. Felaket hakkında sanki özerk bir kültür varmış ya da biz kültürün dışındaymışız gibi yazamayız. Auschwitz'i anlatma zorunluluğuyla Auschwitz'in onu üreten kültürün parçası olmadan anlatılamıyor olması arasında aşılmaz bir çelişki vardır. Auschwitz'i anlatmak barbarlıktır; Auschwitz'i anlatmamak da barbarlıktır.

Bir konuşma yasağı değil, konuşulamaz olanı konuşmak gibi imkânsız bir görev veriyordur Adomo yazıya. Dehşeti unutmayan, ama ona anlam kazandırmaya da çalışmayan, teselli sunmayan bir şiir. Dünyayı kurtarılmanın bakış açısından “bütün çatlakları, kın- şıklıkları, yara izleriyle” gören, ama bunun imkânsız olduğunu bilen, kendisinin de

kaçmaya çalıştığı çarpıklığın izlerini taşıdığını fark eden bir sanat. Kendi koşulluluğunu inkâr ettiğinde dünyaya o kadar bilinçsizce teslim olduğunu gören, kendi kendine karşı da çalışmak zorunda olan bir düşüncel[17] uslubunu biçimlendiren de Auschwitz olmuştur: îlerde gerçekleşecek bir adalete tanıklık edebilmek için “katlanılması zor bir estetizm"den uzak durmuş, “kurbanın yakınan dilini ya da öç almak isteyen kişinin öfkeli dili"ni değil, tanığın yatışmış dilini benimsemiştir.

Auschwitz’in “ilerde gerçekleşecek adalet"e inanmayan tanığı Jean Amery’ydi. Kamptan kurtulduktan yirmi yıl sonra yazdığı denemelerinde, toplama kampının en çok kendisi gibi inançsız entelektüelleri sarstığını anlatır.28 Çünkü onlar ne öbür dünyaya ne politik şehitlik düşüncesine ne de ilahi adalete inanıyordur. Edebiyat ve felsefenin gerçekliği aşma gücünden yoksun kaldıklarından çıplak bir “şimdi ve burada"ya çivilenmişler, sırf sistem varlığını korusun diye gözden çıkarıldıkları gerçeğiyle baş başa kalmışlardır. Aynı yerde “Nazi kurbanı" denen nesli tükenmekte olan türün üyesi olmanın,[29] Alman tarihinin operasyon kazası olarak görülen bir geçmişe inatla bağlı kalmış birine dönüşmenin, zamanın yaralan saracağı fikrine isyan eden biri olarak algılanmanın nasıl yıkıcı bir şey olduğunu anlatır. Auschwitz onu dünyadan duyduğu korku, öfke ve kurbanlığıyla, hiçbir pozitif belirleyicisi (dil, kültür, çocukluk anısı, gelenek, din) olmayan bir Yahudi kimliğine çivilemiş,[18] geri döndürülemez olanın geri döndürülmesini isteyen, artık ileriye bakmamız gerektiği fikrine katlanamayan, çünkü bunu istemek için gerekli arzu, yetenek ve inançtan yoksun bırakılmış bir varlığa dönüştürmüştür. Toplumsal bünyenin derdi mahvolmuş bir hayata üzülmek değil, kendi varlığını emniyete almaktır. Oysa kurban zamanın iptal edilmesini, kurbanlarla caniler arasındaki çözülmemiş çelişkinin unutulmamasını, suçlunun kurbanı gibi yaralanabilir bir varlık olduğunu görmesini ister. Toplumun hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam ediyor olması, o kendi yaralarını saramazken toplumun zamanın yaralan sardığına inanması, kendi tek hayatını yok eden vahşetin “Barbarlık Yüzyılı" gibi genel bir başlık altında geçiştirilmesi yıkıcıdır. Aldatıcı bir barış iklimine, dayatılmış bağışlama politikalarına, yası manipüle etmeye çalışan ikiyüzlü bir uzlaşma siyasetine maruz kalmak yıkıcıdır. Bütün bunlar yetmiyormuş gibi onu insanlıktan çıkaran şeyin bu dünyanın tüketimine sunuluyor olması yıkıcıdır.

“Auschwitz" ve “şiir" iki tanık için daha kamptayken yan yana gelmiştir. Zorunlu çalışmadan sonra kampa götürülürken gözünün bir binanın üstündeki bayrağa takıldığını anlatır Amery. İçinden bir Hölderlin dizesini tekrarlarken bulmuştur kendini: “Duvarlar sessiz ve soğuk yükseliyor, rüzgârda hışırdıyor bayraklar." Dizeyi eksiksiz hatırlıyordur, ama şiironda bir zamanlar uyandırdığı duyguyu uyandırmaz. Yüksek sesle tekrarlar, ama uygun adım “sol, ki, üç" sesleri rüzgârda nasıl çınlıyorsa Hölderlin dizesi de öyle çınlıyordur. Kampta karşılaştığı bir düşünürle entelektüel bir sohbet başlatmayı denediğinde de benzer bir şey yaşamıştır. Düşünürden aldığı yegâne karşılık tek heceli mekanik cevaplardır. Duyuları köreldiği için değil, artık zihnin dünyasına inanmadığı, entelektüel alışverişin anlamsız bir sözcük oyununa dönüştüğünü fark ettiği için susuyordur düşünür. Auschwitz’de gerçeğin ne felsefi ne de estetik temsiline yer vardır.3'

Levi’nin “şiir"e uğradığı an farklı. Kampta çorba kazanını birlikte taşıdığı arkadaşına Ilahi Komedya'dan dizeler okurken, zihninden silinip gitmiş bir dizeyi hatırlayabilmek için o akşamki çorbasından vazgeçebileceğini söyler.32 Kampta şiirin hafızanın çatı katına itildiği doğrudur; ama oradan kurtulabildiği ender anlardan birinde sanki vahşetin ortasında bir başka sahne olarak açılmış, önceki hayatıyla bağ kurmasını sağladığı için Levi için kurtarıcı olmuştur.

Adomo felsefi düşüncenin “birbirine taban tabana zıt ihtimaller arasındaki titreşimde ortaya çıktığını" söylüyordu. Ama unutmamak lazım: Düşüncenin diyaloğa zorladığıkarşıt ihtimaller—Levi’ nin hatırladığı şiir dizesiyle Amery’nin bir türlü hatırlayamadığı şiir duygusu— çoğu zaman farklı hayatların tek gerçeğidir. Ama daha iyimser olan tanığın teselli kabul etmeyene doğru uzandığı anlar da yok değildir. Primo Levi ilk kitaptan kırk yıl sonra yazdığı Boğulanlar, Kurtulanlar' da (1986) bir utanç ânından söz eder. Dindar bir tanıdığı onu avutabilmek için, hayatta kalmış olmasının rastlantı olmadığını, tanıklık edebilsin diye seçilmiş olduğunu söylemiştir. Bu ona korkunç gelir. Bir başkasının hayatı pahasına hayatta kalmış olabileceği gerçeği yeterince yaralayıcıdır. Şimdi kendisine, bir başkasının hayatı pahasına sırf yazabilsin diye seçilmiş olabileceği söyleniyordur.

Levi’nin ölüm kamplarıyla ilgili tanıklığının içinde daima bir “anlatılamayan” kalacağını söylediği yer burası. °lenler ya da yaşadıkları yüzünden anlatma yeteneğini yitirenler anlatamadan gitmişlerdir. Şimdi o bir başkasının yerine, aslında tam da tanığı olmadığı bir şeyi anlatıyordur:

“Biz hayatta kalanlar gerçek tanıklar değiliz [...] Biz hayatta kalanlar anormal bir azınlık, önemsiz bir azınlığız; görevini kötüye kullanan, hünerleri ya da talihleri sayesinde en uç noktayı yaşamamış olanlarız. En uç noktayı yaşayanlar, yani Gorgon’u görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmediler ya da suskun döndüler; ancak gerçek ‘inançlılar’, su altında kalanlar, dürüst tanıklar, anlattıkları genel bir anlam taşıyacak olanlar onlardır [...] Biz talihin yardım ettiği kişiler az ya da çok bilinçli olarak yalnızca kendi yazgımızı değil, başkalarının da, su altında kalmış olanların da yazgısını anlatmaya çalıştık; ancak bu ‘üçüncü kişiler adına’ yapılan bir konuşma, bizzat yaşamayıp yakından gördüğümüz şeylerin anlatılması olmuştur.”

Bölümün başlığı “Utanç”tır. Devamı şöyle: “Sonuna kadar götürülmüş yıkımı, tamamlanmış eylemi kimse anlatmamıştır, tıpkı kimsenin dönüp ölümü anlatmadığı gibi. Eğer kâğıt kalemleri olsa boğulanlar tanıklık etmeyeceklerdi, çünkü onların ölümü bedensel ölümlerinden önce başlamıştı. Tamamıyla bitip tükenmeden haftalarca ve aylarca önce gözlemleme, hatırlama, olanları değerlendirme ve dile getirme yeteneklerini kaybetmişlerdi. Onlar adına, onların yerine bizler konuşuyoruz. Bunu, susturulmuş olanlara karşı bir tür ahlaki zorunluluktan mı, yoksa onların anısından kendimizi kurtarmak için mi yapmış ve yapmakta olduğumuzu bilemiyorum.”[19] Tanıklık ediyorum, ama

tanıklığımın orta yerinde hiçbir zaman giderilemeyecek bir boşluk var.3[4]

7

Orpheus'un Türkçedeki ısrarlı savunucusu, Tanpınar'dı. “°lülerin de

hayatımızda bir söz hakkı” olduğunu söylüyor, kaybedileni geri çağıracak bir estetiği savunuyordu.” 30'ların sonlarından itibaren estetik üzerine yazdığı birçok denemede sözü Orpheus'a getirir. “Şiire Dair”de Yahya Kemal şiirinin “Orphee'nin sazı gibi bütün bir geçmiş zaman zevkini ahiretin kapılarından geriye çağırdığı”nı söyler. “Boğaziçi Mehtaplan”nda Abdülhak Şinasi Hisar ve Proust'dan söz ederken “sanatın en karakteristik efsanesi Orphee efsanesidir,” der: “Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırdığı, bir çehrenin veya bir ânın etrafında ölüm kaderini kırdığı zamanlar bulur.”

“Şiir ve Rüya”nın merkezinde de Orpheus vardır: “Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır. °lüm diyarından sarışın Eurydice’yi geri

almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur.” Şu da oradan: “Gerçekte saz ile Eurydice birdir. Her çehre, her hâtıra, ömrün her vâkıası bize kendi hususî nağmesiyle gelir. Onu yeniden yaşatmak için bu sesi bulabilmek lâzımdır.’[A6] Kurtarıcı bakış, “ölülerimiz[in] en fazla bağlı olduğumuz yüzleriyle” canlanmasından söz ettiği Beş Şehir'e de damgasını vurmuştur.[20] 40’ların başında yazdığı “Evin Sahibi” adlı öyküsü de bir Orpheus yorumudur. °yküde bir yılan tarafından sokulduğu için ölen, yeraltı sarayında kurtarıcısını bekleyen bir kadın vardır.

°lülerin aslında geri getirilemeyeceğini elbette biliyordu Tanpı- nar. Estetiğin özerkliğini Türkçede ilk savunanlardan birioydu. Ama aynı özerklik fikri Tanpınar’ın tarihin yara izlerini görmesini de engellemişti. Kültürel sürekliliğin yazarıdır Tanpınar: Eurydike’nin gölgelere karıştığı değil, “ahiretin kapılarından geriye çağrıldığı” ânın yazan. Yazının ölüm karşısında çaresiz kaldığı değil, “ölüm kaderini kırdığı” ânın yazarı. Eurydike’nin radikal başkalığının değil, yazarla esin perisi arasındaki aşılmaz mesafenin değil, Orpheus- Eurydike özdeşliğinin yazan: “Gerçekte saz ile Eurydice birdir.”

Haksızlık etmeyelim: Tanpınar’ın “Orpheus kompleksi” adını verdiği, kaybedileni sanatın gücüyle geri çağırma, aslında kaygılı bir deneyimdir. Tanpınar’ın “yokluk”a büsbütün yabancı olduğu söylenemez. “Hiçbir Orpheus’a Euridice’sini ölümden tam çekmek nasip olmamıştır,” der 19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihinde: “Onun için şair bu hayale koştukça, yerinde yokluğun kendisine acı acı güldüğünü görür.” Geçmişin sahiden geçtiğini gören, sanatın geçmişin kendisinden çok, bıraktığı boşluktan beslendiğini bilen bir modernizmin Türkçedeki ilk işaretleri de ondadır. “Beyhude hatırlıyoruz bu hiç olmamış şeyleri”nin, “dirilmesi imkânsız”ın Tanpınar’ı: “Hayır aradığım şey ne onlar ne zamanlarıdır. Yokluklarının bizde uyandırdığı duygu, bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir.”

İlk işaretler, dedim. Çünkü öykünün içine bir boşluk olarak kazınan şeyi görebilmek için ahiretin kapılarına dayanan Orpheus’a değil, o kapıdan eli boş dönene bakmak gerekir. Güzel cümleye sığınan, dili tamlığın evi sayan Tanpınar’a değil, sözcüklere hükme- demediğini gören sonraki modemlere bakmak gerekir: Edebiyatın bir “boş yücelik" olabileceğini söyleyen, “Kibele Ana' vari taş kesilip susmak"tan (Bay Muannit Sahtegi) söz eden, cümlelerini daha yazarken silmeye başlayan Vüs'at O. Bener. °lüm olduğu

için anlatmam, yitip gideni unutulmaktan kurtarmam gerek; ama ölen öldüğüne göre anlatmak neden? Madem duyamayacak, ne anlamı var? “Sayıklama"da (Kapan) geçer: “Yaşanmış yaşanmışlığıyla kalır. °lü diriltilemez." Şu da “Reji Yangını"ndan (Siyah-Beyaz): “Anlatsam mı? Neye yarar? Annemle babam, uyuyorlar koyun koyuna Cebeci Asri Mezarlığı'nda."

Bilge Karasu’yu da düşünelim burada. Göçmüş Kediler Bahçe- si'nde yazı ölümün ardından gelir. Sevilen yitirilmiş, öyküyü kurmak hayatta kalanın payına düşmüştür: “Kollarımda can verdi. Şimdi ardından yaşayıp gitmek neye yarar?" Aynı cümlede şu da işitilmez mi: Kollarımda can verdi, şimdi ardından yazmakneye yarar? Oğuz Atay’ın “Babama Mektup"unda geçer: “Sen olmadıktan sonra sana yazılan mektup ne işe yarar?" Madem sana ulaşamayacak, anlatmak neden? “Taş kesilip susma" bir Oğuz Atay tavrı değildir. Tersine, Türkçenin en konuşkan yazarlarından biridir Atay. Ama Atay’da da yazan ele değil, onu durdurana bakmak gerekir. Yazıyı bu kez çoğaltarak silen, anlatının ortasındaki boşluğu giderebilmek için Türkçe- nin “Nil"ini yaratan Atay.38 Tutunamayanlar'da Selim anlatmadan gitmiştir; şimdi onun öyküsünü Turgut anlatacak, ama Selim hayatta olmadığı için hiçbir zaman anlatamayacaktır. “Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim?" Selim'in ölümünü kaskatı bir araştırma konusu haline getirmeden (“Selimoloji"), onun hayatını solduran gerçeği başkaları için bir anlam kaynağına dönüştürmeden (“tutunamamışlık") Selim nasıl anlatılır? Bu dünyaya tutunamamış birinden bir tutunamayanlar edebiyatı çıkartmadan nasıl?

Artık hayatta olmayan yakınlarımızı anarken biz de yaşamışızdır. Yokluklarını kuşatan sessizlik halesi bizi yaralar; ama anmak da acı verir. Unutulmaları yıkıcıdır; ama söz etmek de yaralar. Artık haklarını koruyamayacak olanı bu dünyanın kabalığına, kendi cümlelerimize sızan sahteliğe bulaştırdığımızı hissederiz. Söz ya çok eksik ya da çok fazladır. “Buraya konuşmak için geldim,” diyen, “hayat kadar büyük boşluğu” sözle kapatmaya çalışan, o güne kadar dile getirilmeden kalmış bütün yaşantıları dile getirmek isteyen Atay'ın karşısında bu kez “bugüne kadar söylediğim her sözü geriye alıyorum, konuşmayı da bir unutabilsem,” diyen, “söylediklerimi kapı kapı dolaşarak geri almak istiyorum,” diye direten, sözcüklerin ağızdan çıkar çıkmaz boş kalıplara dönüştüğünü fark eden Atay dikilir. Tutunamayanlar’m Beşinci Şarkısı’nda geçer: “Anlatamıyorlar anlatılamayanı.” Hemen altında: “Anlatmak gerek.”

Bir Dersim Hikâyesinin içinde Ayhan Geçgin'in bir öyküsü var: "Bir Yıkımın Tarihi".[39] °ykünün iki kişisinden sözcüklerin onarıcı gücüne inanmayanına dil "bir armağan değil de insanların bir kurnazlığıymış gibi" gelir. "Şimdi kim, neyi, nasıl onarabilir?" Konuşma arzusu yok değildir; ama ne olduğu tam kavranamayan bir şey "sözcükleri ağızdan çıkar çıkmaz yararsız, ölü, yabancı" kılıyordur: "Bu dil değil diyorsun, geveze bir dilsizlik." °ykünün başlığı, okurda uyandırdığı beklentinin karşılanamayacağını vurgulamak için seçilmiş gibidir. Yıkımın tarihi anlatılamaz, çünkü onu yaşayanlar artık yaşamıyordur: "°lüler, ölüler, belki de gerçekten konuşması gerekenler çoktan ölüp gittiler. Yaşayanların konuşmaya başlayabilmesi için belki önce ölülerin konuşması gerek. Mahşer günü düşüncesini şimdi anlamaya başlıyorsun. Sur iki kere üflemeli. Yerle gök karışmalı, ölüler dirilerle yüz yüzegelmeli. Belki ancak ondan sonra bir şeyler yeniden yerli yerine oturabilir, ölülerle dirileri ayıran sınır yeniden kurulabilir, belki yeniden başlayabilir."

Coetzee'nin yakınlarındayız artık. "Bunlar korkunç şeyler," diyordu Demir Çağı'nda Elizabeth, "kınanmalı, mahkûm edilmeli.

Ancak onları, başkalarının sözlerini kullanarak suçlayamam. Kendi sözlerimi, bana ait olanları bulmalıyım. Yoksa gerçek olmaz." Hemen ardından şöyle: "Bunlar hakkında konuşabilmek için, tanrısal bir güce, tanrısal bir dile ihtiyacın var."

Blanchot'nun da yakınlarındayız: Yazının "tanrıların olmadığı bir dünyanın dili" olduğunu söylüyordu. Bir zamanlar tanrıların dili olmuş, şimdi tanrıların olmadığı bir dünyanın dili olan, içinde tanrıların yokluğunun konuştuğu dil. Zamanla tanrıların yokluğunun da yok olduğu, içinde bir boşluk yokmuş gibi davranan dil.

Elizabeth Costello 'da yazar Costello bir akademik konferansta konuşmasına şöyle başlar: "1942'yle 1945 arasında [u]çüncü Reich' ın toplama kamplarında birkaç milyon insanın yaşamına son verildi; yalnızca Treblinka'da bir buçuk milyonun üzerinde insan öldü, büyük olasılıkla toplam üç milyon dolaylarında insanın canına kıyıldı. Bu sayılar insanın kafasında pek bir şey uyandırmıyor aslında. Tek bir ölüm vardır bizim için; bir kez ölürüz; diğer insanların ölümleriniyse birer birer düşündüğümüz zaman anlarız."

Bir de yakınlarımızın ölümünü biliriz. Diğer insanların ölümlerini her biri kendi yakınımızmış gibi düşünebilirsek anlarız. Coetzee ’nin romanlarında toplumsal hesaplaşmaları kişisel hesaplaşmalar aracılığıyla işlediği söylenir. Ama ya tersi de doğruysa? Kişisel acıları da toplumsal acılar aracılığıyla işliyorsa? Kişisel yas nerede biter, toplumsal yas nerede başlar bilmek imkânsız. Petersburg’lu Usta'mn apartheid sonrasında yazıldığını söylemiştim. Belki şimdi eklemek gerekir: Coetzee’nin kendi oğlu da roman yayımlanmadan birkaç yıl önce Pavel’le aynı yaşlarda yüksek biryerden düşerek hayatını kaybetmiştir.

8

Barbarları Beklerken'in başında sulh yargıcını, imparatorluk öncesi zamanlardan kalma tabletleri toplarken görmüştük. Gerçeği aydınlatmak istiyordur. Ama tabletlerin üzerindeki yazıda çemberin güneşi, üçgenin kadını, dalganın gölü mü, yoksa çemberin yalnızca çemberi, üçgenin yalnızca üçgeni, dalganın yalnızca dalgayı mı temsil ettiğini bilmiyordur. Bu çoktan ölmüş yabancının elinden çıkma yazının sağdan sola doğru mu, yoksa soldan sağa doğru mu okunduğunu bile bilmiyordur. “Gerçeği nasıl öğreneceğim? Bir tavşan gibi kazarak mı? Tabletlerin bana günün birinde gerçeği anlatacak mı?" Kulağını yere dayayıp dikkatle dinlerse, ayaklarının altında yatanların yalnızca kum, pas, kemik tozu ve külden ibaret olmadığına ilişkin bir işaret gelir mi?

İşaret gelmez. Romanın sonlarına doğru, yargıcın kendisinin de bir tablet, gelecek kuşakların kasabanın surları altından çıkaracakları bir imparatorluk tarihçesi hazırladığını öğreniriz. Ama yazmaya başladığında ortaya çıkan bir imparatorluk tarihçesi değil, edebi hırslan olan bir devlet memurunun “dolambaçlı, kaçamak, ayıp" mesajlarıdır. Romanın sonunda tabletleri yağlı bezlere sarıp kasabanın surlarına geri gömer yargıç. Tarihçeden de vazgeçer: Feneri, gerçeği aydınlatamayacaktır.

Hikâye anlatıcısının hikâyesini doğal tarihin parçası kılma yeteneğini yitirdiğini söylüyordu Benjamin. Barbarları Beklerken'in sonlarına doğru sulh yargıcı da tarih üzerine düşünür. İmparatorluk “yinelenen mevsimlerin sarsıntısız devirleri"nin yerine tarihsel zamanı geçirmiş, “zamanın içinde sudaki balıklar, havadaki kuşlar, çocuklar gibi yaşamamızı" imkânsız kılan bir felaket zamanı yaratmıştır: “Düşünüyorum: Tarihin dışında yaşamak istedim. İmpara-

torluğun vatandaşlarına, kayıp vatandaşlarına bile zorla kabul ettirdiği tarihin dışında yaşamak istedim. Barbarlara İmparatorluğun tarihinin dayatılmasını istemedim." Sulh yargıcı olanları telafi etmek istemiştir, ama tuttuğu fener de tarihin feneridir. Ortada bir imparatorluk olduğu sürece kasaba insanları arasında bir tarihçe yazmaya belki de en uygunsuz kişi kendisidir.

Ama Coetzee’yi çağdaşlarının vazgeçişinden —tarihte olanlar hiçbir zaman tam aydınlatılamayacağına göre onu anlatmaktan, öykünün ortasındaki boşluk kapanmayacağına göre onu kaydetmekten de vazgeçen anlatıcılardan— ayıran şeyi de burada aramak gerekir. Coetzee'de “Ya gerçek?" sorusu silinmez. Anlatıcının kendi tarihsel-dilsel koşullanmışlığı üzerine düşünüyor olması, hakikat arayışından vazgeçmesi anlamına gelmez. Belki bir başka zaman, bir başka fener: “Belki kışın sonuna doğru, gerçekten aç kaldığımızda, açlığın ve soğuğun pençesinde kıvrandığımızda, veya barbarlarger- çekten kapıların önüne gelip dayandığında, belki o zaman edebi hırsı olan bir devlet memurunun anlatış tarzını bırakıp gerçeği anlatmaya başlarım.” Birde Utanç'ta Lucy’nin David Lurie’ye söyledikleri var: “Bir başka zamanda, bir başka yerde, bu konu başkalarına anlatılabilir belki. Ama burada, şimdi, anlatılamaz.” Bugün değil, burada değil, sen ve ben değil: “Keşke anlatabilseydim. Ama yapa-mam. Sen sen olduğun, ben de ben olduğum için yapamam.” Düşman’da da benzer bir çekirdek vardır. Susan Barton’ın “kelimeler köprüsü” hiçbir yere ulaşmaz; Barton’ın öyküsünün içinde sessiz bir tutsak olarak kalır Cuma. Ama sonu farklıdır romanın. Sonunda anlatıyı kimliği belirsiz bir anlatıcıya teslim eder Coetzee. Son sayfalarda anlarız: Barton’ın notlarıyla birlikte “gerçek” de bir gemi kazasında denizin dibine batmıştır. Batık gemiye bu kez bu yeni anlatıcı dalacak, Cuma'nın ağzının içinde gömülü uğultuyu bu kez o konuşturmayı deneyecektir: “Cuma’nın sessizliğini konuşturmak — yazarın işi. Batık gemiye kim dalacak?”

Coetzee ’de rastlayabileceğimiz en umutlu, yine de en buruk sonlardan biri: “Ağzı açılıyor. Cuma’nın içinden hiç soluksuz, kesintisiz bir şey akmaya başlıyor. °nce kendi gövdesi boyunca, sonra bana doğru yayılıyor. Kamaranın içinden, batık gemiyi dolanarak, adanın kayalık yamaçlarını yıkayarak, kuzeye ve güneye doğru yeryüzünün en uçtaki köşelerine ulaşmak üzere akıyor. Yumuşak ve soğuk, karanlık ve sonsuz, göz kapaklarım üzerinde ve yüzümün derisine sürtünerek beni ele geçiriyor.”

Beckett, Dostoyevski ve Kafka Coetzee’ye güçlü yapıtlar kadar büyük problemler de miras bırakmıştı. 70'lerin başında yazdığı “Beckett ve uslup Ayartmaları” adlı denemesinde Beckett'in “bir teselli, bir kefaret” olarak üsluba (Flaubert'vari bir “üslup dini”ne) karşı çıktığından söz eder.40 Beckett'in Fransızcayazmaya başlaması bile İngilizcenin mecazi yükünden kaçmak içindir. Problemin kıpırdadığı yer: uslubu iptal etme isteği Beckett'in geç dönem yapıtlarında bir üslupçuluğa yol açmıştır. Anlatıyı “Hiçlik”e doğru ilerletirken, kendini kapatmaya yönelik minyatür şalterlerden oluşan bir yazı, başlı başına bir boş üslup yaratır Beckett. Bir sıfır sanatıdır Beckett'inki — ama sıfır sanatının imkânsızlığını kanıtlayan bir sıfır sanatı. Kalemin kâğıt üzerindeki hareketi, bir başlık altına dizilen sözcükler, altında bir yayınevi adı olduğu sürece üsluptan kaçmak imkânsızdır.

İkinci önemli deneme, Dostoyevski üzerinedir: “Ûiraf ve İkiz Düşünceler.” Coetzee orada Tolstoy'un Kreutzer Sonat'ından, Rousseau' nun itiraflar'ından, özellikle de Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar, “Tihon'un Evinde” (Ecinniler) ve İppolit'in “Açıklama”sı (Budala) gibi itiraf anlatılarından yola çıkarak yazıda itirafın sonsuzluğunu tartışır.[21] Ûiraf etme isteğine (Budala’da Mişkin'in deyişiyle) daima bir “ikiz düşünce” eşlik ediyor, kendisi hakkında doğruyu arayan bilince ikinci, üçüncü, dördüncü düşünceler sızıyor, doğru arayışına bir kendini kandırma, başkalarında hayranlık uyandırma, itiraftan çıkar sağlama çabası karışıyor, bu durumda itirafın kendisinin de itiraf edilmesi gerekiyordur. Ecinniler'de Stavrogin bunu yapar. İlk bakışta karşımızda, bir kız çocuğuna karşı işlediği suçu itiraf eden vicdanı rahatsız bir adam vardır. Piskopos Tihon ikinci ihtimali hatırlatır: Kendini bir büyük günahkâr olarak tanıtıp itirafı gösteriye dönüştürüyor, suçunu itiraf ederken o suçtan beslenen kibirli, alaycı, sinik bir “Byron’vari kahraman"ı oynuyordur Stavro- gin. Coetzee’ye göre sektiler itirafın açmazları üzerine birer araştırmadır Dostoyevski’nin itiraf anlatıları. Dostoyevski’de gerçek itiraf benliğin kendi kuşkusuyla kısır monoloğunun değil, inanç, bağışlanma arzusu ve “grace”in4[2] sonucudur.

Sonradan kendisiyle yapılan bir söyleşide43 ‘İtiraf ve İkiz Dü- şünceler"de kendi içinde iki farklı sesin çarpıştığını söyler Coetzee. Bunlardan biri o sırada, belki bugün hâlâ olduğu kişidir. İnsanın kendisiyle ilgili nihai bir doğru yok, ona ulaşma çabasının manası da yok, her zaman

kör bir nokta kalacak, diyordur — sinik Coetzee. Diğeri, olmak istediği ya da yöneldiğini hissettiği kişidir; sektiler dünyada “grace”in yerinin bir biçimde doldurulması gerektiğini düşünen Coetzee. Romanlarının “alegorileştirilmiş kuram” olduğu yolundaki eleştiriler hakkında ne düşündüğü sorulduğunda (Michael K, Barbarları Beklerken, Düşman gibi erken romanlarında yapı- sökümcü kuramın izleri hatırlatılmıştır kendisine) Dostoyevski’yi Derrida açısından düşünecek kadar felsefi donanımı olmadığını söyler. Ama kendisini daha çok ilgilendirenin Dostoyevski'yi Derrida açısından değil, Derrida'yı Dostoyevski açısından düşünmek olduğunu da ekler.44 Eğer Tihon yazının ufkundan tamamen silinirse, sektiler bir “grace" arayışından bütünüyle vazgeçersek, diyor gibidir, düşünce kendini kapatan bir şalterden, kendini söken bir yıkıcı şerhten, kendini ele vermeye ayarlanmış “sınırsız itiraflar”dan ibaret kalır.

Durdurulmaz bir kuşku ritmiyle doğruluk arayışı arasındaki kavgaya doğmuştur Coetzee romanı. Modem dilbilimden dilin masum bir araç olmadığını, modemist edebiyattan yazının kendi yanıl- samalanyla yüzleşmesi gerektiğini, yapısalcılık sonrası düşünceden yazının kendi koşullan üzerine düşünmek zorunda olduğunu öğrenmiştir. White Writing'de (1988) modernizmin bize “örtülü, karanlık, gömülü, dişil olanı; başkalıkları" okumayı öğrettiğini söyler; ama yazının o başkalıklara el koymaması gerektiğini de modernizmden öğrenmiştir.45 Kendisini “solun insani kaygılarına yakın hissettiğini, ama iş ciddiye bindiğinde solun diline, aslında tüm politik dile yabancılaştığını", öncüllerini mutlaklaştıran düşünceleri benimsemekte zorlandığını da söyler. 46 Solun doğrularını modernizmin kuşkusuyla okuyor, sonra geri dönüp bu kez o kuşkuyu bir yıkım ortamında sınıyor gibidir Coetzee. Asanlara bu sözcüklerle eziyet edildi, o sözcükleri kullanabilmek için önce onları ele vermem gerekir. Ama diyelim ele verdim, bu beni doğruya ulaştırabilecek mi? İçinde yaşadığım yıkım çağında dilin kendisiyle kavgaya tutuşup yok olmasının önüne nasıl geçeceğim? Modernizmin huzursuzluk tekniklerinin doğruluk arayışıyla bağını kurabilecek miyim? Dilin kendi dışına uzanabilmesi için ne yapmalıyım?

Coetzee'nin Kafka’ya uzanan yolu buradan geçer. Kısacık bir an için de olsa insanın “kendi dilinin dışında, hatta belki dilin kendisinin dışında düşünmesinin" nasıl bir şey olabileceğinin ipuçlarını vermiştir Kafka[22] Michael K daha başlığıyla Kafka evrenine kayıtlıdır. Coetzee bu romandan

iki yıl önce yayımladığı “Kafka'nın ‘Yuva’sında Zaman, Fiil Zamanı ve Görünüş"te (1981) Kafka’nın “Yuva"sındaki zaman duygusu altüst olmuş yeraltı yaratığını inceler. K ’nın öyküsü de benzerdir. Hiçbir ânın diğerine bağlanmadığı tehditkâr bir şimdiki zamanda hayatta kalmaya çalışan, “sessizlik içinde yaşadığından öykü de anlatmayan" bir köstebeği andırır K. Anlamını zafer kavramıyla edinen bir tarih kazanına yuvarlanmadan, “savaş alanlarında, askeri merkezlerde, fabrikalarda, sokaklarda, iş çevrelerinde ve dört bir yanımızda burgaçlanarak dönen zamanın akışı"nın dışında kalarak, ıslah çabalarına direnerek, mevsimleri gözleyerek kendine yeraltında bir sığınak kurar. Herkes ondan felakete nasıl dayandığını anlatan bir öykü olmasını isterken (“°yleyse konuş, sesin duyulsun, anlat öykünü!) o her türlü kamptan olduğu kadar her türlü öyküden de kaçıyordur.

Kendi yazarlığını da benzer terimlerle mi düşünmüştü acaba Coetzee? Yıkım çağında ne kilit altında ne de bir kapıda bekçi olmadan daimi bir kaçış çizgisi olarak var edebilir mi kendini yazı? Kamplardan oluşmuş bir dünyada kimseyle uzlaşmadan ama sadaka konusu da olmadan yaşayabilir mi? “Ana babası terk etmiş çocuklar için, küçük kafalılar için, büyük kafalılar için, parasal dayanağı olmayanlar için, yerinden yurdundan kovulanlar için, iki kere ikiyi toplayamayanlar için, belgelerini evde unutanlar için, yaşamak için sel akaklarından başka yer bulamayanlar için" kampların kurulduğu bir dünyada, kendini bir kamp öyküsüne dönüştürmeden hayatta kalabilir mi? Kendi içine gömülmüş bir Hayır olarak yaşayabilir, tarihsel zamanın dışında kendine yeraltında geçici bir yuva kurabilir mi?

Cevabın güçlü bir Evet olduğu söylenemez. Şu cümleler Michael K’dan: “Ne zaman kendini kendine tanımlamaya kalkışsa o noktaya geldiğinde kavrayışının yetersiz kaldığı, sözcüklerle doldurmanın hiçbir yarar

sağlamayacağı bir boşluk, bir oyuk, bir karanlık hep kalırdı. Sözcükler öğütülüyor, boşluksa hep kalıyordu. Onunki, içinde hep eksik bir şey kalan bir öyküydü. Yanlış bir öyküydü, hep yanlış olmuştu."

10

Utanç başından bu yana Coetzee’nin temel izleklerinden biri oldu. “Böyle günlerde beni huzursuz eden utancı hatırladım," der Barbarları Beklerken'de yargıç, “mahkeme salonundan çıkıp daireme döner ve karanlıkta bütün akşamı salıncaklı sandalyemde oturarak, hiçbir şey yemeden geçirirdim, yatma vakti gelene dek. ‘Bazı insanlar haksız yere acı

çektiğinde,’ derdim kendi kendime, ‘acılarına tanık olanların kaderi bunun utancını hissetmektir.’”

Demir Çağı ’nda yıllar önce işlenen bir suç yüzünden kendini bir “utanç durumu”nda bulur Elizabeth Curren. Suça ortak edilmeyi o istememiştir; ama suç onun adına işlenmiştir: “Uzun yıllar önce bir suç işlendi [...] O kadar uzun bir süre ki, ben ondan sonra doğdum. Bu suç benim kalıtımımın bir parçası oldu. O benim parçam, ben onun parçası olduk. Her suç gibi bu suçun da bir bedeli vardı. Bu bedel, bana göre utançla ödenecekti.” Curren’ın kızı apartheid yüzünden bir daha dönmemek üzere Güney Afrika’yı terk etmiştir. Elizabeth kanserdir ve tek başınadır: “Bu bedel, bana göre utançla ödenecekti. Utanç dolu bir yaşam ve karanlık bir köşede, ardından kimsenin yas tutmayacağı, utanç verici bir ölümle. Ben bu bedeli ödemeye hazırım.” Kötü Bir Yılın Güncesi’nin üst metinlerinden biri “Ulusal Utanç uzerine” başlığını taşır. Arada, Utanç var. Bir kız öğrencisinin şikâyeti üzerine üniversite yönetiminin hakkında cinsel taciz soruşturması başlattığı David Lurie’nin öyküsü. David’in apartheid sonrası Güney Afrikası’nda, toplumun değerleriyle yargılanmayı reddeden başına buyruk Byron’vari bir kahramandan adım adım uzaklaşmasının, üniversitede “modem diller” öğretmenliğinden Doğu Cape’de bir hayvan kliniği bakıcılığına uzanan öyküsü.

Barbarları Beklerken'de “doğru dürüst gömülmemiş, üst üste atılmış” ölülerden söz ediyordu yargıç. Utanç’ta bir kez daha ölülere geri döner Coetzee. David’in klinikteki görevi hasta, sakat, istenmeyen köpekler iğneyle ölüme yollanırken yanlarında durmaktır. Köpek ölüleri pis kokulu çöplerle, tabakhaneden gelen atıklarla, hastane artıklarıyla bir arada kalmasın, cansız bacakları yük arabasının parmaklıklarına sıkışmasın, fırında çalışanlar hayvanların bacaklarına küreklerle vurmasın, köpekler öldükten sonra bir kez daha aşağılanmasın diye ölüleri ateşe verme işini bizzat o üstlenmiştir.

“Düşman kazanacak olursa,” diyordu Benjamin, “ölüler bile payını alacak bundan”. Giden gittikten sonra bir kez daha düşmesin diye mi çalışır yazı?

David Lurie de bir yazardır. Ama apartheid sonrası Güney Afrika'da yaşadıklarından sonra, o zamana kadar güvenle kullandığı dil sanki “içinden kurtlar kemiriyormuş gibi” ufalanmıştır: “Bu durumdaki insan, diye düşünüyor, ölüleri geri getirecek sözcükleri, müziği nasıl bulabilir?"

Acıyı hazzın karşısına çıkaran bir yazar değil Coetzee. Asanın geçmişin cürümlerinden kefaret yoluyla arınabileceğini, yıkımın böyle telafi edilebileceğini düşünen bir yazar da değil. Bu bakımdan Dostoyevski’den ayrılıyor. Yine de onu Ecinniler’in yazarına bağlayan bir şey var. İçinde yaşadığımız yıkım çağında “grace"ten boşalan yeri dolduramazsak utançtan kurtulamayacağımıza inanıyor.

Sartre Varlık ve Hiçlik’te utancı anahtar deliğinden odayı gözetleyen birinden yola çıkarak anlatmıştı. Biri bizi anahtar deliğinden içeriyi gözetlerken gördüğünde hissettiğimiz şeydir utanç. Başkası beni odayı gözetlerken gördüğü için, ben de kendimi o halde görürüm: İnsan başkasının önünde kendisinden utanır.48 Coetzee’nin “karanlık oda" benzetmesi boşuna değil. Bir karanlık oda olduğunu görmezden gelmek utanç vericidir; ama karanlık odayı hayal gücünün kaynağı haline getirmek de insanı utandırır. Susmak utandır- mıştır; ama şimdi konuşmak da utandırır. °lüm acısının çekildiği yerde bunun bir imgeye dönüştürülmesinde, o imgenin kurbanları yok eden dünyanın tüketimine sunulmasında insanı utandıran bir şey var, diyordu Adorno. °lüm kamplarını yazabilsin diye seçilmiş olabileceği düşüncesi Primo Levi’yi utandırmıştı. Coetzee tam da yazarken, yazdığı için, telafi çabasının ortasında yakalanmıştır utanca. Sadece beyaz azınlığın imkânlarına sahip bir yazar olmanın utancı değil Coetzee’ninki. Aynı zamanda yıkıma yazarak cevap vermenin, esin perisini karanlıktan alıyor olmanın, yaratıcılığını apartheid’a borçlu olmanın utancı. “Görünmez"den alınmamış, zaten alınamayacak bir yetkiyle yazıyor olmanın utancı. Başkalarının anlatma yeteneğini yok eden şeyi anlatmanın, başkaları anlatamazken anlatmanın, tam tanığı olmadığı bir şeyi anlatmanın utancı. Başkalarının hayatına mal olan özgürlüksüzlüğün ona bir ödül olarak geri dönmesinin utancı: “Nasıl oluyor da benimki gibi apaçık özgür olmayan bir ülkeden gelen, böyle bir ülkede yaşayan biri özgürlük

48. Jean-Paul, Sartre, Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi, çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki, 3. basım, 2009, s. 354-7.

ödülüyle onurlandırılabilir?"4[9]

Petersburg’lu Usta 'ya geri dönebiliriz şimdi. Oğlunun bu dünyadaki yankısı olayım derken, yeni romanının sahnelerini biriktiren Dostoyevski’nin utancı: “Adam bunun unutulmayacak bir sahne olduğunun

farkında, hatta günün birinde yazdıklarında bu sahneyi kullanabileceğini de. Utanç duyar gibi oluyor, ama yüzeysel ve geçici bir utanç bu. °nce yazdıklarında, sonra da hayatında utanç duygusu eskisi kadar güçlü değil, utancın yerini aşırı uçlara gitmekten çekinmeyen anlamsız ve ahlakdışı bir kayıtsızlık almış. Göz ucuyla üzerine müthiş bir hızla gelen bulutlan görüyor gibi, fırtına bulutlarını. Yollarına çıkan her şeyi süpürüp atacaklar. Korkuyla, ama aynı zamanda heyecanla fırtınanın patlamasını bekliyor adam."

Yaklaşan fırtına, Dostoyevski’yi hayatı boyunca sarsan sara krizlerinden biridir. Aynı zamanda yoluna çıkan her şeyi süpürüp atan Ecinniler’in fırtınası. Ama yazının “ahlakdışı kayıtsızlık"ı geri çekilince utanç geri gelir. Pavel’in karanlık odasından Ecinnilerle ayrılan Dostoyevski'nin utancı. Kendi yas çalışmasından Petersburg’lu Usta ’yla çıkan Coetzee’nin utancı. Yazarın ödemek zorunda olduğu bedel: “°derim ve satarım; benim hayatım böyle. Kendi hayatımı satanm. Pavel'i hayattayken sattım, şimdi bir yolunu bulsam içimdeki Pavel’i de satarım." Bir yazarın hayatı: “Onursuz bir hayat; sınırsız ihanet; sonu gelmeyen itiraflar."

Bir zamanlar Mallarme söylemişti: “Dünyada her şey sonunda bir kitaba girmek için vardır." Yıkımın bir gün bir kitaba g*mek için var olduğunu düşünmenin bir utancı olacaksa eğer, bu çağda bunu üstlenen az sayıdaki yazardan biri Coetzee. Bir “hayatta kalan" olduğunu unutmayan bir anlatıcının elinden çıkmış tesellisiz öyküler.

49. Timothy Bewes, Coetzee'nin yapıtlarında utancın apartheid'a edebi tepkinin yetersizliğinin, imkânsızlığının, dahası müstehcenliğinin bir tezahürü olarak ortaya çıktığını söyler. Apartheid Coetzee'nin yapıtlarının sadece konusu değil, aynı zamanda onu mümkün kılan koşuldur. “Kendi yazdıklarının sonlandırmayı umduğu durumla suç ortaklığı içinde olduğunu kabul eden biri vicdanen nasıl yazabilir?”, The Event of Poscolonial Shame, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2011, s. 137-9.

11

Kötü Bir Yılın Güncesi’nde son kez Orpheus’a geri döner Coetzee. Ama şimdi Orpheus'tan değil, Eurydike’den söz ediyordur: “Eury- dike’nin hikâyesi yanlış anlaşıldı. O hikâye ölümün tek başınalığı hakkında. Eurydike ölü giysileri içinde cehennemde. Orpheus’un onu gelip kurtaracak kadar sevdiğine inanıyor. Nitekim geliyor da. Ama sonunda duyduğu aşkın

yeterince güçlü olmadığı ortaya çıkıyor. Orpheus sevdiğini arkada bırakıp kendi hayatına geri dönüyor."

°lümüyle bizi bırakıp gideni iç dünyamızda defalarca diriltiriz. O dünyayı ele geçirmesine, bize zulmetmesine izin veririz. O bir türlü yapılmamış hareketin, dile getirilememiş cümlenin telafisi yoktur. Sonra yaşamaya devam edebilmek için onu bu kez biz öldürürüz.

Yazarken de öyle. Yazının önünde bir Orpheus çıkmazı vardır. Anlatmak gerekir, ama anlatılamaz. °lüler diyarına büyücü olarak iner Orpheus; yeryüzüne çıktığında şairdir. Şiirde Eurydike çoktan yitirilmiştir. Orpheus Eurydike’ye bakar; ama Eurydike’nin gözleri “karanlık havuzlar" gibidir. İmge kadavraya benziyor, demişti Blanchot: “Geri dönmeyecek olanın geri dönüşü.” Işığı bize ulaştığında yıldız çoktan sönmüştür. “Yokluğun payı"na el koymamak, yazıdaki “sessizlik çekirdeği"ni korumak bir biçim ahlakıdır. Eurydike’nin artık var olmadığını söyleyerek saygı gösterir yazı Eurydike’ye — ölümsüz olduğunu söyleyerek değil.5°

“Şimdi, bunu yırtmalı, güneşin battığını kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı," diyordu Bilge Karasu. “Yazı, kendini söyler, söylemediğini yok eder. Bir de, ara bir yol olarak, yok ettiklerinin

50. “Yokluğun payı”nı Orhan Koçak’ın aynı başlıklı yazısından aldım. Şöyle bitiyordu: “°lümden söz edilebilir, ama ancak yaşarken. Sessizliği seviyorum diyen kişi de çoktan sessizliği bozmuştur.”, “Yokluğun Payı”, Defter, sayı 6, Ekim- Kasım 1988. “Sessizlik çekirdeği”yse Terry Eagleton’ın: “Konuşurken, kelimeler arasında, sessizliğe mahkûm edilmiş milyonların hatırasına bir sessizlik çekirdeği muhafaza edilmelidir.” “Beckett'den Adorno'ya: Kesinlik Öldürür”, Mesele, Temmuz 2008, sayı 19, s. 50. bir bölüğünü sezdirebilir. Sezdirdikleri ‘var’ değildir ama ‘yok’ da değildir. Yazının alacakaranlığı, çok üretici olabilir.’[A1]

Edebiyat ve Felaketle bitinnemiz gerekiyor. Felaket’in tek muhtemel tarihçisinin edebiyatçılar olduğunu söylüyordu Nichanian. Ama edebiyatı, yıkımı anlatabilecek kadar güçlü gördüğü için değil. Politikanın onaramayacağı şeyi edebiyatın onarabileceğini düşündüğü için de değil. Tersine, “çaresizliği ve imkânsızlığı kendi bünyesinde deneyimleyen" tek dilsel edim edebiyat olduğu için. “Felaket’le karşı karşıya kalındığında muhtemel tek başarı, edebiyatın başarısızlığıdır."5[2]Muhtemel tek tanıklık, tanıklığın imkânsızlığına tanıklık etmektir.

Adomo’nun çok mu uzağındayız? Çiçeklerin üzerine düşen dehşet gölgesi algılanmadığı zaman bahar dalının bile yalana dönüşebileceğini söylüyordu: “Artık güzellik ve avunu yoktur — korkunç olanı gören, ona dayanabilen ve olumsuzluğun avunusuz bilinci içinde yine de daha iyi bir dünya olasılığına bağlı kalan bakıştan başka."53

Şimdi, bunu yırtmalı, güneşin doğduğunu kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı.

51. Karasu 'dan yaptığım ilk alıntı “Çapavulun Çattığı Çaparız”dan, Kısmet Büfesi, İstanbul: Metis, 1991, s. 69. İkincisi: “‘Dostlarım Üzerine' Diye Söze Girişerek..." , Ne Kitapsız Ne Kedisiz, İstanbul: Metis, 1994, s. 70.

52. Marc Nichanian, Edebiyat ve Felaket, s. 156.

53. Theodor W. Adomo, Minima Moralia, s. 28.

1.Walter Benjamin, Tek Yön, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 1999, s. 17 ve Son Bakışta Aşk içinde, çev. İskender Savaşır-Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis, 7. basım, 2014, s. 54. Alıntılarda kendi çevirimi kullandım.

2 Walter Benjamin, Berliner Chronik, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1988, s. 24.

5. Benjamin'de nesnelerle yakın temasın sorunsuz bir alanda gerçekleştiği söylenemez. Bugün “nesnelerin kalbine işleyen en özlü bakış”ın pazar ekonomisinin bakışı olduğunu söyleyen de odur: “Reklam nesneleri öyle tehlikeli bir biçimde gözümüzün önüne kadar sokar ki sinema perdesinden bir araba, dev gibi büyüyerek ve zangırdayarak üstümüze geliyormuş gibi olur” (Tek Yön, s. 64). Reklamın nesnelere kazandırdığı bu “vurdumduymaz yakınlık”ı bozabilmek için, nesnelere bu kez onları uzağa taşıyacak kadar yakından bakmak gerekiyordur. Kari Kraus'ta olduğu gibi: “Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsanız, o kadar uzaktan dönüp bakacaktır size.”

10. Darbeli Kalemler'de bu türyazıların birçok örneği var. Şu cümleler Refik Erduran'ın “Fırsatlar” adlı yazısından: “Türkiye ekonomisi kapitalizmin de sosyalizmin de dışında, bürokrat-dolapçı ortaklığa dayalı, müzmin bir arpalık düzenidir. Bütün bu girişimcilerin desteksiz ve hilesiz yarıştıncı bir kapitalist arenaya dönüştürülmesi ileri bir adım olacaktır. İşte o yönde gerekli yasal ayıklamaları yaparak uygun ortamı yaratma olanağı

şimdi Türk askerinin eline geçmiş tarihsel bir fırsattır.” Milliyet, 16 Eylül 1980, Darbeli Kalemler, s. 249-51.

12. Verges de Klaus Barbie'nin “şaşırtıcı derecede sıradan” olduğunu söyler. 12 Eylül döneminde birçok kişinin işkenceli sorgusuna katılan polis memuru Sedat Caner de 1986’da Nokta dergisine yaptığı açıklamalarda, kansına ve çocuklarına bir fiske dahi vurmadığını söylemişti. Ama konu “görev” olunca işin renginin değiştiğini, kayınbiraderinin de aralarında bulunduğu iki yüz kişinin işkencesi sırasında görevini yerine getirirken hiç tereddüt etmediğini de (Nokta, 9 Şubat 1986).

1 1. Vergfes, a.g.y., s. 16.

5. Henri Troyat, Lev Tolstoy, çev. Z. Canan °zatalay-Işık Ergüden,

İstanbul: İletişim, 2010, s. 98.

2. Bu “büsbütün başka bir çocuk”a dönüşmede Yeşilçam'ın da önemli payı var. l 960'1ardaki Ayşecik-°mercik-Yumurcak-Sezercik-Afacan filmlerinin ilki

3. Yeşilçam Orhan Kemal'in çocuklarına da kayıtsız kalmaz: Suçlu 1960'ta Atıf Yılmaz, Sokakların Çocuğu 1965'te (Üç Tekerlekli Bisiklet adıyla) Memduh Ün, Sokaklardan Bir Kız 1972’de Nejat Saydam tarafından sinemaya uyarlanır.

dönüşünce (“alafranga eğlenceler”, “monden toplantılar”, tangolar”, “reveranslar”) Selma Hanım 'in gözünden düşer. Bu durumda “sahte, yapmacıklı, iğreti ve uydurma” Hakkı gider (“Nerede o tunç rengin? Nerede o çelik gövden? Nerede o sert ağzın? O koyu kumral bıyıkların?”), yerine milli idealin temsilcisi yazar Neşet Sabit gelir. Bütün bunlar bana gazetelerin en yakışıklı erkeği seçmek için kadınlar arasında yaptıklarını söyledikleri kamuoyu araştırmalarını hatırlatıyor. 80'Ierin başında Kenan Evren, sonra Turgut °zal, 90'1arın sonunda Ahmet Mete Işıkara seçilmişti. 2AW’lerde yapıldıysa da ben bilmiyorum.

11. “Doğu-Batı sentezi”ni önce romanlarında (“Şarklı-Garblı ruhu” adıyla Şimşek'te, “Doğu-Batı sentezi” adıyla Fatih-Harbiye'de) ortaya atmıştı Peyami 19. Bu yazıda farklara girmiyorum. Ama kısaca belirtmem gerekirse: Peyami Safa 'da sentez Doğu 'nun eril Batı'nın dişil olduğu bir evlilik, ya da Doğu ’nun mistik anne Batı'nın fetihçi oğul olduğu bir ana-oğul buluşmasıdır. Meriç'teyse sentez yoktur; Batılılaşma bir eril kudreti kaybetme hikâyesidir. Cumhuriyet kültürüne karşı Osmanlı irfanının

sözcüsüdür Meriç. Osmanlı'nın “amel ve iman medeniye- ti”nin Batı'nın “söz medeniyeti”yle (“karıncalar medeniyeti”, “yamyamlar medeniyeti”, “geveze ve dişi medeniyeti”, “keşişlerin medeniyeti”, “tilki medeniye

ti”yle) anlaşmasına imkân yoktur: “Ziya Gökalp, Batı'nın sofra artıklarıyla geçinen bir zattır; onlan atıştırır, zaman zaman da kusar. Peyami Safa'nın çektiği ruh çilesini çekmemiştir” (CemilMeriç ile Söyleşiler, s. 191). Meriç’in yapıdan mağdurlukla “gür, erkekçe isyan çığlığı”nın, mustariplikle “celadet”in [yiğitlik], eze

li mağluplukla güç söyleminin nasıl yan yana gelebildiğini gösteren eşsiz örnek lerdir.

1. Mitolojide Orpheus bir yılan tarafından sokularak ölen kansı Eurydike'yi yeryüzüne geri getirmek için ölüler diyanna iner. Lirinden çıkan nağmeler Ha-des'in kalbini yumuşattığı için ölüler diyarına inmesine izin verilmiştir. Ama tan- nlann bir koşulu vardır: Eurydike'yi kurtarabilmesi için Orpheus'un dönüp arka

4. “Görünmezin yazmanı” Polonyalı şair Czestaw Mitosz’un bir şiirinde geçer: “Görünmezin yazmanından başka bir şey değilim'’. Zaten Coetzee de bu bölümde Mitosz'dan söz eder. Ama zihninin bir köşesinde Nadine Gordimer'in bir

5. “Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State”,

Doub- ling the Point: Essays and Interviews, s. 361-8.

6. “Jerusalem Prize Acceptance Speech", Doubling the Point, s. 96.

15. Barışma siyaseti gereği “soykırım” adlandırmasından kaçınmak için değil, failin soykırım iradesinin kurban için nasıl bir Felaket'e dönüştüğünü anlatmak için, Olayla olguyu birbirinden ayırt etmek için, “soykırım” genel adını telaffuz etmekle bile kurbanın yaşadığını bir olguya dönüştüreceğimizi düşündüğü için “Felaket” (Ağed) özel adını kullanır Nichanian. Edebiyat ve Felaket, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: İletişim, 2011, s. 20, 87 ve 154.

16.Yazı 1949’da yazılmış, 195 l’de yayımlanmıştır: “Kültür Eleştirisi ve Toplum", Edebiyat Yazıları, s. 159-79.

22. Minima Moralia, s. 47 ve “Kültür Eleştirisi ve Toplum”, s. 170-2.

23. Elias Canelli şöyle der: “Her biri insanlığın tüm olanaklarını kendi kişiliğinde birleştiren çok sayıda insanın boşuna, tam anlamıyla bir hiç

uğruna öldürülmüş olduğunu yadsıyamamak, dayanılacak gibi değildir. Bu nedenle olup bitenlerde bir anlam aranır” (Sözcüklerin Bilinci, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel, 1984, s. 41). Nichanian da şöyle: “Kurbanın olayda bulabileceği tek anlam... olayın kurbanı olmuş olduğudur.” Akıldışı ölüme anlam atfetme, bu yolla Felaket'e karşı koyma isteği anlaşılır bir şeydir. Bu yüzden hayatta kalanlar Felaket'e anlam kazandırmak ister; ölenlerin tahakkümün sonunu getirmek için öldüğüne inanmak ister. Ama “Ölenler boşuna mı öldüler?” sorusunun bir cevabı yoktur (Edebiyat ve Felaket, s. 164).

25. Minima Moralia, s. 109.

26. Minima Moralia, s. 259

27. Primo Levi, Bunlar da mı insan, çev. Zeyyat Selimoğlu, İstanbul: Can, s. 12ve 214. Boğulanlar, Kurtulanlar'm önsözünde de Simon Wiesenthal'in Doch die Mörder leben (Katiller Aramızda) adlı kitabından SS gardiyanlarının şu sözlerini aktarır Levi: “Bu savaş nasıl sona ererse ersin, size karşı savaşı biz kazandık; tanıklık etmek için bir tekiniz bile hayatta kalmayacak; biriniz kaçmayı başarsa bile, dünya onun anlattıklarına inanmayacak. Lagerlerin tarihini yazdıracak olan bizleriz.”

28. Jean Am£ry, Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri, çev. Cemal Ener, İstanbul: Metis, 2015.

29. Dilin, kurbanları bir genel kümeden (“Nazi kurbanı”, “soykınm mağduru”, “savaş şehidi”) ya da rakamdan ibaret bırakmasında bir haksızlık vardır. Yıl- dınm Türker, Türkiye'de 80'ler ve 90'1arda gözallında öldürülen gençleri anlattığı kitabında gençler “rakam demokrasisi”nin kayıtsızlığına gömülmesinler, bir kavganın aleti durumunadüşmesinler, bir kümeden ibaret kalmasınlar diye onlan olabildiğince sayılara başvurmadan, topluca mıhlanıp kaldıkları “kayıp” kimliğinin dışındaki hikâyelerine ulaşarak anlatmaya çalıştığını söyler. Gözaltında Kayıp: Onu Unutma!, İstanbul: Metis, 1995.

32. Bunlar da mı İnsan, s. 140.

34. Giorgio Agamben, Primo Levi'nin yazdıklarından hareketle tanıklığın merkezinde daima bir “boşluk” olduğunu söyler: “Kimse ölüme içerden tanıklık edemez; sesin yok oluşunun sesi yoktur.” Ama ölüme dışarıdan da tanıklık edilemez; çünkü dışarıda.ki tanımı gereği olaydan dışlanmıştır. Tanıklık etmenin olanaksızlığına tanıklık etmeyen hiçbir dil tanıklık

edemez. Tanıklık üzerine düşünmek kaçınılmaz olarak boşluğa kulak verme, “söylenmemiş olan”ı dinleme çabasıdır. Giorgio Agarnben, Tanık ve Arşiv: Auschwitz’den Artakalan/ar, çev. Ali İhsan Başgül, İstanbul: Dipnot, s. 13, 34-36, 157. Tarihin karanlık mahzenlerinden saf şiir çıkartan biri olarak algılanmaktan hoşlanmayan Paul Celan’ın dizeleri: “Kimse / Tanıklık edemez / Tanığa.” “Kül Görkemi", Neredeyse Yaşayacaktın, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Dünya, 2005, s. 103.

35. “Pazar Postası’na [2]", 1951, Mücevherlerin Sırrı, İstanbul: YKY,

2002, s. 95; “Bursa’nın Daveti”, 1948, Yaşadığım Gibi, s. 215.

36. Tanpınar'ın Orpheus göndermeleri için: “Şiire Dair”, “Boğaziçi Mehtapları” ve “Şiir ve Rüya II”, hepsi Edebiyat Üzerine Makaleler içinde, haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh, 1969, sırasıyla s. 24, 410 ve 34-35. Aynca I9uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul: Çağlayan, 9. basım, 2001, s. 539. Tanpınar’ın

Cocteau’dan haberdar olduğunu biliyoruz: I9uncu Asır Türk Edebiyatı'nda (s. 580) Orphee’den, “Kendi Gök Kubbemiz”de (Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 355) Orphee'nin Vasiyetnâmesi'nden söz eder.

38. Benjamin Proust'un sonu gelmez cümlelerini “dilin Nil'i” olarak tarif etmişti. Yayıncısının gözden geçirsin diye yolladığı provaları, dizgi yanlışlarını düzeltmek yerine hep yeni şeyler eklemek, yapıt dizgiye giderken bile işlemeye devam eden “hatırlama yasaları”nı işletmek için kullanıyordur Proust. Benjamin’e göre Kayıp Zamanın İzinde'nin soluk soluğa yaptığı şey, “yaşanan ânın özündeki onulmaz eksiği” tamamlama çabasıdır. “Proust İmgesi”, Son Bakışta Aşk, s. 101.

39. Bir Dersim Hikâyesi, haz. Murathan Mungan, İstanbul: Metis, 2012, s. 26-33.

40. “Beckett and the Temptations of Style”, Doubling the Point, s. 43-49.

42. Coetzee sözlüğünün önemli sözcüklerinden biridir grace. İnsanın yanlışını düzeltirken aldığı ilahi yardım, “inayet”, “lütuf' gibi anlamları var.

Utanç romanının başlığı da aynı sözcüğün başına getirilen olumsuzluk önekiyle türetilmiş- lir: Disgrace.

43. “Interview”, Doubling the Point, s. 392.

44. A.g.y., s. 245-6.

45. White Writing: On the Culture ofLetters in South Africa, Londra: Yale University Press, 1988, s. 81.

46. “Interview”, Doubling the Point, s. 394.

1

sına bakmaması gerekiyordur. Oıpheus önde Eurydike arkada tam yeryüzüne ayak basacaklardır ki Oıpheus Eurydike 'nin gelip gelmediğini görmek için arkasına bakar. Eurydike'yi ikinci kez, sonsuza kadar kaybeder.

2

Coetzee'nin romanlarından yaptığım alıntılar şu çevirilerden: Petersburg’lu Usta, çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Can, 2003; MichaelKNasıl Yaşadı, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Adam, 1986 (Michael K. Yaşamı ve Yaşadığı Dönem, çev. Tülin Nutku, İstanbul: Can, 2006); Barbarları Beklerken, çev. Dost Körpe, İstanbul: İthaki, 2001 (Barbarları Beklerken, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Adam, 1985); Düşman, çev. Nihal Geyran Koldaş, İstanbul: Adam, 1990; Demir Çağı, çev. Şamil Beştoy, İstanbul: Alan, 1993;

Romancının Romanı (Elizabeth Costello), çev. E. Efe Çakmak, İstanbul: Can, 2^004 Utanç, çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Can, 2001; Kötü Bir Yılın Güncesi, çev. Suat Ertüzün, İstanbul: Can, 2009.

3

Ecinniler'in “Tihon'un Evinde” adlı bu bölümünde Stavrogin Piskopos Ti- hon’a geçmişte bir kız çocuğunu baştan çıkarıp ölümüne seyirci kaldığını itiraf eder. Bölüm Ecinniler tefrika edilirken gazetenin yayın yönetmeni, sonra da Dostoyevski tarafından romandan çıkartılmıştır.

4

yıl önce yaptığı “Sözün Tanıklığı” adlı konuşma da olabilir. Gordimer o konuşmada, içinde yaşadığı toplumda “seslendirilmemiş olana tanıklık ettiğini” söylüyordur: “Tes^ment of the Word”, Guardian, 15 Haziran 2002.

5

Benjamin ve Adorno'nun Coetzee’nin görüş alanına ne zaman girdiğini bilmiyorum. Ama 2001’de her ikisi üzerine de yazmıştı. “Walter Benjamin, Pasajlar Projesi” adlı denemesinde, Benjamin’in “merkezine galiplerin başarılarını değil, kaybedenlerin acılarını koyan” tarih anlayışının, bugün tarih yazımının kendine biçtiği görevi önceden haber verdiğini söyler (Inner

Workings, New York: Pen- guin, 2007, s. 64). Adomo’dan söz ettiği yazısıysa “Paul Celan ve Çevirmenleridir. Orada Celan'ın 1944-45 arasında yazdığı, 1947’de Rumence yayımlanan, daha sonra Almancaya çevrilen “Ölüm Fügü”nün çağımızda şiirin ne yapabileceğine ilişkin iki örtük iddia taşıdığını söyler. Birincisi: Her ne kadar Auschwitz’ den söz edilemez olsa da Auschwitz'den söz eden bir şiir vardır. İkincisi: Nazi döneminin ikiyüzlü Almancası bile Almanya'nın yakın tarihindeki gerçeği anlatabilir. Coetzee'ye göre bu örtük iddialardan birincisi Adomo tarafından reddedilmiştir. İkincisi yine Adomo tarafından reddedilebilir niteliktedir (Inner Workings, s. 120).

6

Jean-Paul Sartre, Black Orpheus, çev. S. W. Ailen, Paris: Presence Africaine, 1973, s. 21-33 ve 60-64.

7

Maurice Blanchot, “Temel Yalnızlık”, “Mall[A]m6’nin Deneyimi” ve “Orpheus'un Bakışı”, Yazınsal Uzam, çev. Sündüz °ztürk Kasar, İstanbul: YKY, 1993, sırasıyla s. 20-21, 38 ve 163-8.

8

“The Comedy of Point of View in Beckett's Murphy” (1970), “The Manuscript Revisions of Beckett's Watt" (1972), “Samuel Beckett and the Tempta-tions of Style” (1973), Doubling ıhePoint, s. 17-49.

9

Maurice Blanchot, The Writing of the Disaster, çev. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, s. 82.

10

Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”, Son Bakışta Aşk, s. 77-78; Hannah Arendt, Man in Dark Times, New York: Harcourt, 1983, s. 36-37; Theodor W. Adomo, Minima Moralia, s. 57-59; Primo Levi, Boğulanlar, Kurtulanlar, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can, s. 30.

11

Minima Moralia, s. 150-2.

12

Theodor W. Adomo, “Auschwitz'den Sonra’’, NegatifDiyalektik, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Metis, 2015, s. 310-11.

13

“Metafizik ve Kültür”, NegatifDiyalektik, s. 314.

14

Theodor W. Adomo, Metaphysics: Concepts andProblems, 14. Ders, Califomia: Slanford University Press, 2002, s. 1 10.

15

Theodor W. Adomo, “Sanat Şen midir?”, Edebiyat Yazıları, s. 155.

16

“Metafizik ve Kültür”, s. 312.

17

18

Suç ve Kefaretin Ötesinde, s. 20.

19

Boğulanlar, Kurtulanlar, s. 68-73.

20

Beş Şehir, İstanbul: Dergâh, 6. basım, 1979, s. 112.

21

“Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky”,

a.g.y., s. 251-93.

22

A.g.y., s. 198-9.